LE MUSÉE D'ART

Des Origines au XIXe Siècle

LIBRAIRIE LAROUSSE PARIS


LIBRARY
Brigham Young University
Call
No.



LE MUSÉE D'ART



LE MUSÉE D'ART

Galerie des Chefs-d'œuvre et précis de l'Histoire de l'Art depuis les Origines jusqu'au XIX[e] siècle (900 gravures, 50 planches hors texte). Ouvrage publié sous la direction de M. EUGÈNE MÜNTZ, membre de l'Institut;

AVEC LE CONCOURS DE MM.

JACQUES BAINVILLE; — ÉMILE BERTAUX, chargé du cours de l'Histoire de l'Art moderne a l'Université de Lyon; — Charles DIEHL, professeur a la Faculté des Lettres de l'Université de Paris; — Louis DIMIER, professeur au lycée de Valenciennes; — E. DURAND-GRÉVILLE; — Louis GONSE, membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts; Henry HAVARD, inspecteur général des Beaux-Arts; — Paul LAFOND, conservateur du musée de Pau; — Sylvain LÉVI, professeur au Collège de France; — Charles LUCAS; — Émile MALE, professeur au lycée Louis-le-Grand; — Conrad de MANDACH, privat-docent a l'Université de Genève; — Auguste MARGUILLIER, secrétaire de la « Gazette des Beaux-Arts »; — Gaston MIGEON, conservateur au musée du Louvre; — Paul MONCEAUX, professeur au lycée Louis-le-Grand; — E. DEL MONTE; — Roger PEYRE, professeur au lycée Charlemagne; — Georges RIAT, attaché au cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale; — Gaston SCHÉFER, bibliothécaire a l'Arsenal; — Jules TOUTAIN, maitre de conférences a l'École des Hautes Études.



LIBRAIRIE LAROUSSE, PARIS, 13-17, RUE MONTPARNASSE.



LE PAVILLON DE TRAJAN, A PHILÆ

LES PREMIÈRES CIVILISATIONS

LES ORIGINES DE L'ART — L'ART ÉGYPTIEN
L'ART CHALDÉO-ASSYRIEN — L'ART PHÉNICIEN — L'ART PERSE

Phot. Giraudon. Louvre.
LA REINE KAROMAMA
Statuette en bronze damasquiné.

L'ART remonte aux origines mêmes de la civilisation, pour ne pas dire aux origines mêmes de notre espèce. Dès la plus haute antiquité se manifeste la préoccupation de plaire, ainsi que le besoin de lutter avec la nature, soit pour la copier, soit pour l'ennoblir, soit enfin pour la vaincre, en assouplissant les matières les plus rebelles ou en élevant des monuments destinés à braver les injures du temps (dolmens, menhirs, cromlechs). De toutes parts le costume et son succédané la parure, l'aménagement ou l'ornementation des tentes, des huttes, du mobilier, des ustensiles, des armes, trahissent un effort et comme un idéal. A travers les ténèbres des âges préhistoriques brille un vrai joyau d'art : nous voulons parler de ces merveilleuses gravures sur os ou sur schiste, de l'époque quaternaire, qui représentent divers animaux, des rennes principalement, dans les attitudes les plus variées : la sincérité de l'observation n'y est égalée que par la liberté de la facture.

L'ART ÉGYPTIEN

En abordant l'étude de la période historique, un spectacle imposant s'offre à nous : quatre-vingts siècles peut-être déjà avant l'ère chrétienne, l'Égypte fait intervenir l'art comme un des facteurs principaux de l'organisation sociale et comme l'éducateur par excellence, celui qui, sur les places, dans les rues, à l'intérieur des maisons, parle constamment aux yeux, y proclame en symboles pittoresques la fixité des croyances, enregistre, mieux que l'écriture, les victoires militaires ou les conquêtes, plus enviables encore, réalisées par l'industrie et la science, marque les devoirs de chaque caste; bref du haut au bas de l'échelle remplit une mission utilitaire, en mettant en lumière et en consacrant les institutions, en leur donnant leur assiette, leur relief, leur couleur, car, chez les peuples d'Orient, l'art est essentiellement polychrome.

Mais, dira le lecteur, est-ce bien là de l'art? Celui-ci ne vit-il pas d'émotion, de poésie, d'idéal! Or, en Egypte, l'étiquette, soit religieuse, soit politique, ne laisse aucune place à la libre inspiration; elle impose à toutes les œuvres sa solennité, son uniformité. Rien qu'à voir ce costume (c'est là aussi une forme de l'art) lourd et raide, ces jupons empesés, qui forment comme une citadelle autour du corps, ou encore ces pagnes trop étriqués, on s'aperçoit qu'il n'y a ici ni initiative ni liberté.

Ce ne sont là qu'apparences. En regardant de plus près, on découvre, à travers les formules hiératiques, une incessante recherche de la perfection et parfois une véritable intuition de la beauté. Que de statues, de bas-reliefs pleins de vie ou de distinction! Dans les peintures, il y a parfois jusqu'à de la vivacité.



LE GRAND SPHINX ET LES PYRAMIDES DE GIZEH

Et, pour en revenir au costume, que d'exemples où les draperies, plaquées sur le corps, sont traitées avec une souplesse et une aisance exquises (statuettes de la prêtresse Toui, au musée du Louvre, ou de la dame Takoushit, au musée d'Athènes). Mais ces formules hiératiques elles-mêmes, que d'imagination plastique n'a-t-il pas fallu pour les inventer, depuis l'ornement en forme de scarabée ou le sphinx jusqu'à l'obélisque, depuis la colonne à chapiteau lotiforme jusqu'aux grandioses ordonnances des temples de Thèbes, de Louxor, de Denderah! Enfin la préoccupation constante du colossal et de l'éternel n'aurait-elle d'aventure rien à voir avec l'art!

Bref, si le besoin de formuler les croyances dans la pierre, d'y retracer les événements de la vie nationale, de transmettre son souvenir à la postérité la plus reculée à l'aide des monuments les plus gigantesques que l'humanité ait jamais élevés; si, disons-nous, de telles aspirations relèvent au premier chef de l'art, l'Égypte, autant que n'importe quelle nation, s'est montrée véritablement artiste. Tout chez ses habitants révèle la tendance à doubler cette existence éphémère, à la prolonger par des fondations impérissables, depuis les merveilles de son orfèvrerie jusqu'aux pyramides dont la cime se perd dans les nuages.

Ajoutons, pour conclure, que l'Égypte a élaboré une série de règles de proportion, d'harmonie, de rythme, pour ne point parler de sa technique si raffinée, sans lesquelles l'essor de l'art grec, de l'art romain et par contre-coup de l'art de la Renaissance se comprendrait malaisément.

Avant de nous attacher aux évolutions de l'art égyptien — car il a évolué, malgré son apparente fixité — considérons le cadre et les acteurs. Le cadre, c'est cette merveilleuse vallée du Nil, d'une fertilité incomparable sous les rayons de son soleil ardent. Les acteurs, ce sont les représentants d'une race douce et posée, acharnée au travail et en même temps si éminemment religieuse que longtemps elle ne connut d'autre gouvernement que celui de ses prêtres. Aussi nulle part ailleurs les dogmes n'ont réussi à s'incarner en des monuments plus sévères ni plus gigantesques.

Ce qu'étaient ces dogmes, essayons de le dire en deux mots. Le panthéon égyptien, comme on sait, était composé d'une série de divinités plus ou moins étranges, parmi lesquelles dominaient des êtres humains affublés de têtes d'animaux, Osiris, Isis, Horus, Anubis le chacal, etc. Les Égyptiens étaient persuadés, d'autre part, que l'existence du corps assurait l'intégrité de l'âme ou « double ». L'âme suivait le corps au tombeau et y vivait à côté de lui. De là des précautions infinies pour préserver le corps en le réduisant à l'état de momie, pour pourvoir à ses besoins en déposant des offrandes à côté de lui, pour le protéger contre les voleurs en le cachant dans des sépultures inaccessibles. L'existence égyptienne tout entière, en un mot, était dominée par l'idée de la mort, qui n'était que le prolongement de la vie.

Origines de l'art égyptien. — La basse vallée du Nil, habitée dès les temps les plus reculés, paraît avoir traversé les mêmes phases de civilisation que les peuples primitifs de l'Europe, de l'Asie et de l'Amérique. Les collections de silex ne laissent plus de doute à cet égard. Mais, à ces époques lointaines, les conditions de race et de climat qui constituent l'Égypte n'existaient pas encore. Entre la période géologique et l'époque memphite (cinquante siècles av. J.-C.), où se lève enfin le rideau de l'histoire, l'abîme est si profond qu'il semble parfois impossible de reconstituer tous les anneaux de la chaîne.

Au début, dans la nécropole de Ballas, par exemple, on trouve des tombes grossièrement creusées dans les lits caillouteux des torrents, une céramique spéciale, un style informe pour les objets en terre cuite ou en ivoire; l'écriture est encore absente.



Phot. Bonfils.

LES ASSISES DE LA PYRAMIDE DE KHÉOPS


Phot. Zangaki.

LES RUINES DU TEMPLE D'AMON, A KARNAK


Phot. Bonfils.

LES RUINES DU TEMPLE DE KHONSOU, A KARNAK

A Abydos, au contraire, apparaissent les monuments qui affirment les caractères spécifiques de l'art égyptien et qui, par surcroît, nous apportent les premiers éléments de l'écriture hiéroglyphique.

L'ARCHITECTURE

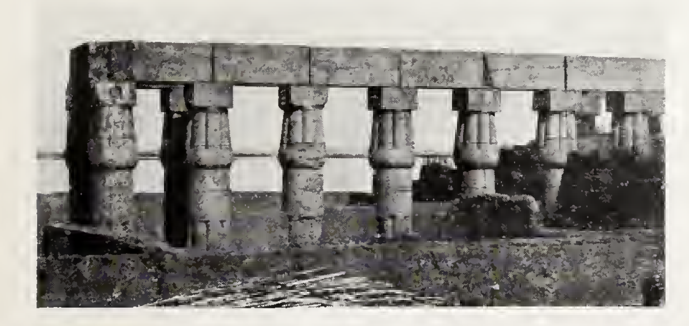
En Égypte, comme dans tous les pays où l'art est véritablement sain et fécond, l'architecture tient compte à la fois du climat et des matériaux mis par la nature à la disposition des bâtisseurs. Ces matériaux étaient variés au possible : depuis le limon du Nil, employé sous forme de pisé ou de brique, depuis le calcaire, depuis le bois, jusqu'au grès, jusqu'au granit. Et, de même, aucun des secrets de la construction ne demeura étranger aux habiles architectes ou ingénieurs égyptiens.

Ancien Empire (Ire-Xe dynastie, Le-xxxe siècle av. J.-C.). — Pendant cette période, où Memphis sert de capitale à l'Égypte, le temple est une chambre, précédée ou non d'un vestibule, mais toujours d'une cour. Rien n'empêche qu'il ait eu des portiques, la colonne lapidaire étant déjà créée. Il ne reste des sanctuaires de cette période que les arasements de plusieurs chapelles funéraires, construites dans la péribole des Pyramides memphites : leur plan nous montre qu'ils ne différaient pas sensiblement de ceux du Moyen Empire et des plus anciens temples du Nouvel Empire.


LE GRAND SPÉOS D'ABOU-SIMBEL (NUBIE)

En revanche, la tombe de la période memphite est représentée par une grande variété de types, parmi lesquels nous citerons les tombes civiles ou « mastabas », puis les tombes royales souterraines des deux premières dynasties, enfin les tombes royales, en forme de pyramide, des IVe, Ve et VIe dynasties.

De tous les monuments que nous a laissés l'Égypte, les Pyra-


LE PORTIQUE DE LA COUR DU TEMPLE DE LOUXOR


LE TEMPLE DE DENDÉRAH

mides sont à la fois les plus colossaux et les mieux construits. Elles frappent par leur masse et par la beauté de leur appareil : il n'est pas ici-bas de spectacle plus grandiose que les trois géants de pierre qui se dressent près du Caire, à Gizeh, et qui perpétuent à travers les siècles le souvenir de la IVe dynastie (4235-3951 av. J.-C.) et les noms de Khéops, Khéphren, Mykérinos. Nous donnerons une idée de la pyramide de Khéops, en rappelant que cent mille hommes y travaillèrent pendant trente ans, et qu'elle mesure encore 137 mètres de haut, sur 227 de large, quoique l'on en ait retiré d'innombrables matériaux. Pour augmenter encore l'effet, le grand Sphinx, image du dieu soleil, se dresse devant elle, sentinelle avancée. Ce colosse, dont le nez seul mesure 2 mètres, est antérieur aux Pyramides, mais, comme l'a dit M. Maspero, l'art qui l'a conçu et exécuté était déjà un art complet et maître de lui-même.



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

STÈLE FUNÉRAIRE DE LA XIIe DYNASTIE

Autour des Pyramides une sorte de péribole délimite le domaine de la tombe royale. Ce mur abrite en même temps une série de sépultures secondaires et parfois d'autres petites pyramides, comme cela se voit à Gizeh, où reposaient les momies des parents royaux. La chapelle est une construction rectangulaire, relativement basse, aux parois inclinées. De chaque côté de la porte d'entrée est représentée l'image du défunt, avec ses noms et ses titres; l'architrave porte gravée une prière adressée à Anubis, pour qu'il accorde au défunt une sépulture et lui donne part aux offrandes distribuées aux fêtes des morts et en toutes circonstances.

Les chambres des « mastabas » sont décorées, quand elles ne sont pas nues, de scènes relatives à l'histoire de l'offrande et fortement mêlées de détails propres à rehausser le souvenir du vivant dans la pensée des pieux visiteurs. Mais, sur la paroi est, une place est toujours réservée à la stèle, qui est l'élément essentiel de la chambre.

L'horizontalité des assises, très rigoureuse dans les temples d'époque ptolémaïque et romaine, était souvent négligée aux anciennes époques, l'irrégularité des joints disparaissant alors sous les stucs dont les murs étaient enduits; en un mot, c'était une architecture à la fois massive et fardée, ignorante encore du parti décoratif que d'autres peuples surent tirer de l'agencement constructif.

Quant aux colonnes employées par les anciens Égyptiens, elles peuvent se ramener à deux types: le type géométrique, dérivant du pilier quadrangulaire et qui est parfois taillé à vingt-quatre pans (il a pour chapiteau l'abaque carré, qui lui a fait donner le nom de protodorique), et le type végétal. Celui-ci, visiblement inspiré par la nature, se compose de tiges liées en un faisceau très renflé à la base et couronné d'un bouton (chapiteau lotiforme) ou d'une fleur épanouie de lotus (chapiteau campaniforme). Ces deux types engendrèrent des variétés sans nombre.

Moyen Empire (XIe-XVIIe dynastie; Ier empire thébain; xxxe-xviiie siècle av. J.-C.). — Les temples de cette période, caractérisée par la suprématie de la ville de Thèbes, ont disparu dans les remaniements de l'époque suivante, ne laissant çà et là que des lambeaux de murailles encastrées dans les constructions postérieures. L'architecture civile a été mieux partagée : Abydos et El-Kâb nous offrent encore les restes de fortifications pouvant remonter à la même époque. Mais c'est principalement par la tombe que nous connaissons le Moyen Empire : Dachour et Beni-Hassan, pour ne citer que ces localités, nous en fournissent les principaux exemples.

La pyramide est restée la forme préférée pour les sépultures royales; mais, aux belles constructions de l'Ancien Empire, en blocs de calcaire bien appareillés, succèdent des monceaux économiques de briques crues, ornées d'un revêtement de pierres.

Nouvel Empire (XVIIIe-XXXIe dynastie; IIe empire thébain et période saïte; xviie-ive siècle av. J.-C.). — La longue domination des Pasteurs ne doit pas être considérée comme une période d'arrêt complet, après laquelle tout aurait été à recommencer. A quoi donc attribuer la pénurie de monuments que l'on puisse légitimement dater de cette période? A un phénomène bien simple : en Égypte, les monuments d'une époque sont d'autant plus rares que l'époque suivante a été plus active et féconde, car cette activité s'exerce toujours aux dépens de l'âge précédent. Les longs règnes de la XVIIIe et de la XIXe dynastie vont précisément nous faire assister à un spectacle qui n'a pas son pareil dans l'histoire de l'humanité. La vallée du Nil se transforme en un immense chantier, comptant les bras par milliers. Des temples, de proportions inusitées jusqu'alors, s'élèvent et couvrent, de règne en règne, des espaces de plus en plus grands, chaque Pharaon ajoutant à l'œuvre de son prédécesseur, mais ne se faisant aucun scrupule de raser de fond en comble, ou d'absorber dans des maçonneries énormes, les anciens monuments, dont la conservation n'était plus d'aucun intérêt dynastique; des obélisques, des statues colossales se



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

STÈLE REPRÉSENTANT OSIRIS, ISIS ET HORUS

dressent; des avenues de sphinx sillonnent de vastes plaines, si vastes que le voyageur, émerveillé, en retrouve encore les traces loin du périmètre des villes. Partout surgissent des temples, des forteresses, des arsenaux, des magasins pour recevoir l'impôt, de belles villas; les hautes falaises de calcaire qui bordent le Nil se creusent pour abriter trente générations de morts, en luxueuses syringes où l'art le plus consommé nous révèle aujourd'hui, comme par enchantement, les merveilles de cette extraordinaire civilisation.

Le temple nous apparaît alors comme un édifice d'une extrême complexité. Les portiques et les vestibules érigés par les rois en souvenir de leurs victoires prennent des proportions telles que le sanctuaire n'est plus, au moins en apparence, qu'un accessoire. Il disparaît derrière ces superbes annexes, qu'un rite inflexible place toujours en avant des constructions plus anciennes.



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

LE SCRIBE ACCROUPI

Le type primitif, conservé plus ou moins intact jusqu'à la XVIIIe dynastie, fait donc place à un type nouveau que les Pharaons de la XIXe dynastie prennent pour modèle. Il se compose d'un « téménos », auquel on accède par une route parée et bordée de sphinx, le « dromos », d'un nombre variable de portiques avec propylées, du « pronaos » ou salle hypostyle, et du « secos » ou sanctuaire. On peut encore se rendre compte de la beauté de ces édifices, dont quelques-uns atteignaient des proportions gigantesques, par les ruines du grand temple d'Amon Thébain à Karnak (Thèbes), du temple de Louxor, qu'une avenue de sphinx reliait au précédent, ou des temples d'Abydos. Citons également les deux temples-cavernes d'Abou-Simbel, dont l'un a sa façade ornée de quatre statues colossales de Ramsès II, le roi qui les avait fait creuser.

L'architecture funéraire de cette époque est admirablement représentée par la nécropole thébaine, avec ses tombes royales et civiles. Des hiéroglyphes, finement gravés, couvrent à profusion les champs où s'enlève, délicatement sculpté et peint d'un coloris très vif, tout un monde de figures; les scènes qu'elles composent, ainsi que leurs légendes, décorent, du haut en bas, les piliers et envahissent parfois la surface même des plafonds. Dans la principale chambre, presque au fond de l'hypogée, se dresse l'énorme sarcophage où repose la momie royale.

Phot. Anderson. Musée de Turin.

STATUE DU ROI RAMSÈS II

Époque gréco-romaine. — A partir de l'époque ptolémaïque (IVe-Ier siècle av. J.-C.) le temple subit quelques modifications. Les cours plus ou moins nombreuses de l'époque ramesside se réduisent à une cour unique, entourée de portiques; les colonnades des diverses salles du « secos » se localisent dans le « pronaos » ou salle hypostyle, toujours en avant et toujours plus élevé que le « naos » proprement dit. Cette période est représentée par un grand nombre de monuments, entre autres par les temples d'Edfou, de Philæ et de Dendérah, qui sont les édifices le mieux conservés que nous ait légués l'antiquité.

En résumé, sans atteindre encore à l'incomparable souplesse et harmonie de l'architecture grecque, qui s'est d'ailleurs plus d'une fois inspirée d'elle, l'architecture égyptienne a créé des ordres savamment raisonnés, parfois élégants, des ensembles véritablement imposants et majestueux. Ses temples et ses tombeaux, aux dimensions gigantesques, n'ont cessé d'être des modèles d'un art grave, convaincu, grandiose.

LA SCULPTURE ET LA PEINTURE

La sculpture et la peinture ont été en Égypte plus que partout ailleurs les auxiliaires de l'architecture, qui les a asservies à ses besoins et associées à ses destinées, en exerçant une influence décisive sur leur technique et en fixant des limites à leurs modes d'expression.



Phot. Zangaki. Temple de Karnak.

LE ROI RAMSÈS II

La sculpture était régie par des recettes ou procédés se transmettant de maître à élève et formant vraisemblablement le bien commun d'une corporation. Ils embrassaient tout le domaine de l'art, donnaient la formule des différents genres et la façon de traiter tous les types au moyen de préceptes, généraux, cela va sans dire, mais surtout de modèles ou poncifs qui ne laissaient qu'une étroite marge à l'initiative individuelle. Ces modèles formaient des séries graduées, de manière à guider l'artiste dans le tracé de la silhouette, la mise au point,

le dégrossissage et toutes les phases par lesquelles passe l'exécution d'une figure. Ils ne donnaient que les proportions : pour agrandir, on faisait, comme aujourd'hui, usage de la mise au carreau. Par ce moyen, l'exécution d'un travail collectif se maintenait toujours à un certain niveau; mais, en même temps, le talent était contraint de s'exercer dans des limites fixées d'avance. Ainsi le voulait la croyance que l'art, d'origine divine et révélé aux hommes pour le service des dieux, ne pourrait que déchoir en s'écartant des règles traditionnelles.



British Museum.

ESCLAVES AMENANT DES BŒUFS

Peinture murale thébaine.

Ce n'est pas que le talent, dans le sens moderne du mot, ait jamais manqué en Égypte, ni qu'un vif sentiment de la nature, soutenu par une merveilleuse habileté manuelle, n'y ait produit des œuvres vivantes; mais cet art spontané, populaire, réaliste, n'occupait qu'un rang subalterne. Ceux qui s'y distinguaient passaient pour d'excellents ouvriers, utiles à enrôler dans les équipes officielles. Bref, l'art hiératique était le grand art; tandis que les œuvres individuelles, nées d'un sentiment réel de la nature et remplissant la condition nécessaire sans laquelle l'art ne saurait exister, étaient assimilées à une industrie d'un ordre plus ou moins relevé.



Phot. Giraudon. Louvre

SARCOPHAGE ANTHROPOÏDE

A la première catégorie appartiennent les statues divines et royales, de toutes dimensions, mais surtout les figures colossales jouant un rôle décoratif dans l'architecture religieuse, soit à l'état isolé, soit sous forme de cariatides, les sphinx, les bas-reliefs ritualistes des temples. Rentrent dans la deuxième catégorie certains bas-reliefs, sortes d'annales sculptées ou d'épisodes n'ayant trait que de loin à la religion, quoique décorant certaines parties des temples; les scènes de la vie privée ornant les tombes civiles, les statues-portraits qui en proviennent, les figures en bois, ivoire ou autre matière précieuse, servant de motifs décoratifs à des objets usuels : coffrets, cuillers de toilette, étuis, miroirs, etc.

La peinture, de son côté, ne sut pas s'affranchir de la convention rigoureuse qui l'astreignit à n'être qu'un enduit et resta ainsi réduite à sa plus simple et plus primitive expression : la teinte plate. La seule recherche où l'on puisse constater une intention picturale est celle de la transparence des tissus voilant la chair, principalement dans les portraits de l'époque thébaine; mais, là encore, il n'y a à constater que l'application constante d'un même procédé. Les couleurs étaient les produits minéraux du sol, pulvérisés et préparés à la colle. Toute l'habileté du peintre consistait d'abord à faire ces divers préparatifs, puis à étendre très exactement, dans les contours des objets dessinés ou gravés, les teintes traditionnelles. Ainsi l'ocre rouge servait à rendre le ton hâlé de la peau des hommes; l'ocre jaune, le ton plus pâle de l'épiderme féminin ou encore celui de certains peuples étrangers; le bleu lapis, la couleur de l'eau, du ciel, du fer; le vert malachite, les chairs cadavériques, la verdure des arbres. Il ne faudrait pas en conclure que la palette du peintre se réduisît à ces quelques couleurs, ni qu'on ignorât la technique des mélanges. Les monuments démontrent le contraire.

Les tombes de Saqqârah et de Gizeh ont conservé presque intacts les bas-reliefs peints dont ils étaient décorés; les scènes représentées y illustrent l'histoire de l'offrande et retracent toutes les phases par lesquelles passent les céréales avant de devenir le pain, etc. Nous assistons ainsi à des scènes de la vie de château, d'un caractère familial, populaire et agricole. Le type de chaque condition sociale y est rendu avec un merveilleux esprit d'observation; les portraits paraissent ressemblants; peut-être n'a-t-on jamais surpassé l'exactitude avec laquelle sont rendus les animaux.

Outre les bas-reliefs, ces tombes ont rendu une importante série de statues et de statuettes, véritables portraits en granit, en calcaire et en bois. Elles sont polies ou peintes et ont souvent les yeux rapportés : citons le *Cheikh el Beled* (musée du Caire) et le *Scribe accroupi* (musée du Louvre).

La peinture du Moyen Empire est dignement représentée par les tombes de Beni-Hassan (scènes de la vie féodale, corps de métiers, soldats, gymnastes, caravane d'étrangers, etc.).

Pendant la longue période thébaine, et plus spécialement pendant la XVIIIe dynastie, la main-d'œuvre est particulièrement élégante ou précise. Les statues colossales sont traitées



Fouilles de Dachour.

LE PECTORAL D'AMENEMHAT III

avec le même soin et avec la même minutie que les plus petits bas-reliefs. Le type idéal de la beauté humaine, influencé par la présence, sur le sol de l'Egypte, de captifs et captives des races de l'Asie, se dégage peu à peu du type africain, au nez trop court, aux lèvres trop fortes, mais en même temps l'attrait qu'exerce le type conventionnel, adopté dans l'art officiel et religieux, n'est pas sans nuire quelque peu à l'art du portrait, si brillant sous les rois memphites.

Sous Séti Ier, les sculptures de son temple d'Abydos remplissent, dans les limites de l'esthétique égyptienne, toutes les conditions d'harmonie dans les proportions, de beauté, d'élégance et de pureté dans les types.

Ramsès II, le roi constructeur par excellence, a attaché son



British Museum

LA CHASSE AU LION (ANCIEN PALAIS DU ROI ASSOURBANIPAL)

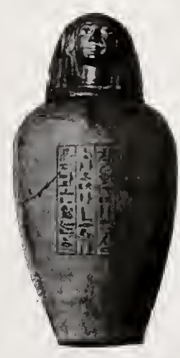
nom à une œuvre trop considérable pour servir d'estampille à un art toujours parfait et égal à lui-même. Les « speos » d'Abou-Simbel résument les tendances du règne : puissance d'effet incomparable, sentiment de la beauté plastique poussé à ses extrêmes limites dans les parties le plus en vue, négligence et infériorité d'exécution dans les parties accessoires.

On en peut dire autant de l'œuvre sculpturale de la dynastie suivante : c'est l'époque des grands bas-reliefs négligés et des délicieuses statuettes en bois ou en métal, qui, après avoir fait le charme des vivants, leur ont tenu compagnie dans la tombe. Sous les rois de la XXVIe dynastie (VIIe-VIe siècle av. J.-C.) se manifeste le goût et la recherche de l'archaïsme.

A partir des Ptolémées, l'influence grecque, déjà constatée dans les édifices religieux, se fait également sentir dans la sculpture, et principalement dans le bas-relief. Les sculpteurs égyptiens en arrivent à outrer l'anatomie de leurs personnages, sans rompre pourtant avec les conventions hiératiques.

Sous les premiers Césars romains les bas-reliefs sont encore corrects, les proportions restent harmonieuses, mais les types s'émoussent et s'alourdissent; sous les Antonins, l'art agonise.

C'est principalement par ses arts industriels que l'Égypte a exercé une grande influence sur les peuples du bassin de la Méditerranée. Ses pièces d'orfèvrerie, qui avaient atteint le plus haut degré de perfection, comme goût et comme technique, dès le temps de la XIIe dynastie (bijoux de Dachour, pectoral du roi Amenemhât III, ses bronzes, ses armes, ses amulettes en céramique et en pierre dure, ses meubles, ses poteries, exécutées au tour dès l'Ancien Empire, servirent, grâce au mouvement d'échange favorisé par les factoreries phéniciennes, de modèles aux nations civilisées ou en voie de civilisation avant la période homérique. Longtemps on a cru que la verrerie était une industrie proprement phénicienne; de récentes découvertes nous apprennent que, sur ce point comme sur d'autres, les Phéniciens ont été tributaires de l'Égypte. De même les Égyptiens ont été les créateurs d'innombrables types de vases, dont la plupart ont été empruntés, tels quels, et quelques autres à peine modifiés, par les céramistes grecs; les créateurs, enfin, de la plupart des éléments du décor végétal, d'où est sorti le répertoire des ornements classiques.



VASE CANOPE

Chaque jour, les fouilles pratiquées sur le sol de l'Égypte ajoutent à l'actif de ce grand et admirable peuple de nouvelles preuves de sa supériorité sur ses rivaux de l'Orient classique.

L'ART CHALDÉO-ASSYRIEN



Phot. Giraudon. Bibl. Nat. de Paris.

CYLINDRE BABYLONIEN

Les Égyptiens ne sont pas le seul peuple de l'Orient qui ait créé un art original : ils ont eu pour émules les peuples de l'ancienne Mésopotamie. Sur les bords du Tigre et de l'Euphrate, et, plus proprement, dans la basse Chaldée, est née une civilisation complète, qui a rayonné sur les pays voisins, l'Élam, la Médie, la Perse, la Syrie septentrionale et l'Asie Mineure, et qui, par l'intermédiaire des Ioniens, a été l'un des principaux facteurs de la civilisation hellénique.

L'ARCHITECTURE

Les ruines de ces régions ne se dressent pas fièrement comme celles de l'Égypte; point d'énormes pans de murs formés d'assises de pierres, ni de colonnades, ni de hauts pylônes, ni d'obélisques : l'architecture chaldéenne, faite de limon, est retournée au limon. La matière première en était la terre humide des marais, moulée en larges briques carrées de 20 à 40 centimètres, séchées au soleil ou cuites au four, que l'on superposait, couchées à plat entre deux lits de roseaux ou de bitume. Les murs ainsi formés mesuraient rarement moins, souvent plus d'un mètre d'épaisseur. La pierre qu'il fallait aller chercher au loin, hors des limites du pays, et qu'on ne pouvait transporter qu'à grands frais, était une matière presque précieuse, dont on limitait l'emploi aux seules parties de la construction où elle était indispensable. Tout autant que la pierre, les bois de construction étaient rares, et, pour en éluder l'emploi, les Chaldéens avaient inventé la voûte. Les salles, longues et très étroites pour leur longueur, encloses de murs très épais et très hauts, ne prenant jour que par leur porte ou par d'étroites lucarnes, revêtues de briques vernissées, dallées de pierres, étaient d'excellents abris contre la chaleur. Une autre particularité de ces constructions, due également à la nature du sol, était leur exhaussement sur d'énormes plates-formes en briques où l'on accédait au moyen

de rampes douces et d'escaliers ménagés dans l'épaisseur du massif.

Le spécimen le plus complet de l'architecture civile pendant la période chaldéenne est le palais du vice-roi ou « patesi » Goudea, déblayé à Tello par M. de Sarzec. Sur un soubassement de 12 mètres de haut, ce palais forme un rectangle légèrement renflé sur une de ses faces, et mesurant 53 mètres de long sur 21 de large. Deux des grands murs intérieurs sont décorés d'un système de hautes rainures rectangulaires, analogues à celles qui décorent certains édifices de l'Ancien Empire en Égypte; ailleurs ces rainures sont remplacées par des faisceaux de colonnes géminées par quatre, qui ne paraissent pas avoir joué le rôle de support. L'édifice se divise en trois corps, auxquels correspondent encore les trois parties de la maison musulmane : le selamlek, le harem et le khan, ayant chacune leur entrée indépendante et ne communiquant entre elles que par une seule porte.



British Museum.

LE ROI ASSOURBANIPAL FAISANT UNE LIBATION

L'édifice religieux qui, en Chaldée comme en Assyrie, tenait lieu de temple était une construction en briques, composée de plusieurs terrasses superposées, de plus en plus petites à mesure qu'elles s'élevaient. La terrasse supérieure supportait le petit naos, qui abritait l'image divine. A Babylone, cette sorte de tour ne comptait pas moins de sept étages reliés par des rampes latérales.

Tandis que la tombe des Égyptiens, quelle que soit sa forme, est une de leurs plus heureuses conceptions architecturales, la tombe chaldéenne, construction ou excavation d'un caractère purement utilitaire, est sans intérêt pour l'histoire de l'art : les Chaldéens n'ont pas eu d'architecture funéraire.

Nous retrouvons en Assyrie les mêmes procédés de construction qu'en Chaldée, c'est-à-dire une architecture compacte, où la brique cuite ou crue joue le principal rôle. Ce sont les mêmes chambres rectangulaires, couvertes de voûtes en berceau, ou des petites chambres carrées, coiffées de la coupole sphérique ou en pain de sucre.

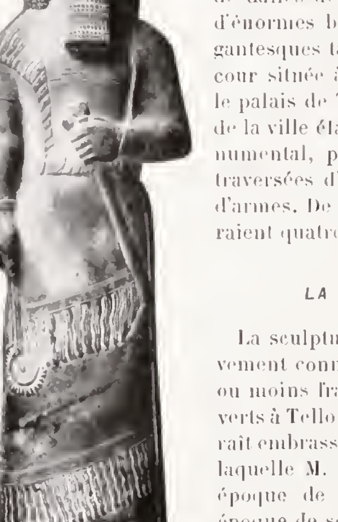
A la différence des Chaldéens, les Assyriens purent faire un usage assez large de la pierre et du bois, grâce au voisinage des montagnes du Kurdistan, qui recélaient dans leurs flancs de beaux filons de calcaire, d'une taille facile, et qui étaient couvertes de forêts de cèdres ou de peupliers.

La colonne n'a joué dans l'architecture assyrienne qu'un rôle limité, ce qui n'est pas sans nous surprendre, étant données les ressources matérielles de cette civilisation. Le peu que nous savons nous montre qu'on se bornait soit à adosser les colonnes par groupes, dépassant rarement sept unités, aux façades des palais, soit à en faire les supports d'une toiture en auvent pour répandre une nappe d'ombre en avant du mur principal. Ces piliers ou colonnes reposent ordinairement sur un lion passant ou un taureau androcéphale. Des seuls types de chapiteaux que l'on connaisse, l'un a été fourni par les bas-reliefs, représentant des édicules à colonnettes : ce chapiteau y est formé d'un coussinet à volutes, qui n'a eu qu'un rôle ornemental en Égypte, mais qui, par l'intermédiaire des Phéniciens, a été répandu de bonne heure dans le bassin de la Méditerranée et a donné naissance au chapiteau ionique des Grecs; l'autre, appartenant à une colonne réelle, a été trouvé dans les ruines de Khorsabad : c'est un chapiteau en forme de bulbe décoré de festons curvilignes en relief.

Quoique composés de chambres voûtées, les édifices assyriens n'en étaient pas moins couverts de toitures plates en terrasse, reposant sur des poutres de cèdres ou de palmiers recouvertes de terre battue. On se contentait de ces dernières pour les habitations privées et on les recouvrait d'une tunique de jonc enduite de plusieurs couches de stuc coloré. C'était le meilleur moyen d'en déguiser les aspérités, où des milliers d'insectes venaient déposer leurs larves.

L'ensemble architectural le plus complet est le palais enclavé dans l'enceinte d'une ville déblayée, près du village moderne de Khorsabad.

Ce palais, d'où provient la plus grande partie de la collection assyrienne du Louvre, avait été bâti par le roi Sargon, non loin de Ninive, sa capitale. Edifié sur une vaste plate-forme où l'on accédait par des rampes, il se subdivisait, comme celui de Tello, en trois parties essentielles, comprenant ensemble deux cent neuf chambres, dont soixante pour le sérail seulement; ces chambres prenaient jour sur des cours plus ou moins grandes, dont dix dans le sérail. Toute la partie inférieure des constructions était revêtue de dalles de pierres, et, à l'emplacement des portes, d'énormes blocs dans lesquels étaient taillés de gigantesques taureaux ailés à tête humaine. Dans une cour située à l'ouest du sérail s'élevait, comme dans le palais de Tello, une tour à sept étages. Les portes de la ville étaient de véritables bastilles, d'aspect monumental, précédées d'un avant-corps bastionné et traversées d'un long couloir coupé par deux places d'armes. De solides vantaux revêtus de bronze barraient quatre fois la route aux assaillants.



British Museum.

ASSOURNAZIRHABAL

LA SCULPTURE ET LA PEINTURE

La sculpture chaldéenne nous est presque exclusivement connue par les bas-reliefs et les statues, plus ou moins fragmentaires, que M. de Sarzec a découverts à Tello. L'ensemble constitué par cette série paraît embrasser une période de plusieurs siècles, dans laquelle M. Heuzey a distingué trois époques : une époque de rudesse et de naïveté primitives, une époque de sobriété déjà savante dans la technique et dans le style, enfin une époque de recherche gracieuse et d'exécution raffinée.

Parmi les têtes trouvées au palais de Tello, il en est une, dite la Tête au turban, qui s'impose par sa beauté plastique, en dépit de son manque d'expression : les yeux un peu ronds, mais bien sertis sous les paupières, accompagnés d'épais sourcils très arqués, les joues d'une facture large, les lèvres, assez finement contournées, font de ce fragment, sans qu'il puisse rivaliser avec les chefs-d'œuvre sortis du ciseau égyptien, un modèle qui n'est exempt ni de puissance ni d'originalité. Quant aux statues en diorite, elles représentent le roi ou vice-roi Goudea, debout ou assis, les pieds rapprochés, les mains jointes en signe d'adoration ou de respect : une draperie sèchement plissée, mais qui montre un soin tout particulier à reproduire l'arrangement logique de l'étoffe, passe

comme une toge sous le bras droit et retombe un peu au-dessus des chevilles. Les traits caractéristiques de la sculpture chaldéenne y sont bien marqués : l'harmonie des proportions y est en quelque sorte sacrifiée au souci d'une certaine exactitude dans le rendu du modelé et dans la minutie du détail.

La Stèle des vautours est le bas-relief le plus remarquable



British Museum.

LA LIONNE BLESSÉE
Bas-relief assyrien

qu'aient produit les fouilles de Tello. Dans ce monument vénérable, on voit le dieu soulevant d'une main l'aigle sur les deux lions adossés, motif héraldique qui a la valeur d'armes parlantes, et frappant de l'autre main un groupe de captifs. Sur le revers, le roi, debout sur son char, charge, à la tête de ses troupes, l'ennemi, dont les cadavres jonchent la plaine, tandis qu'une nuée de vautours s'est abattue sur ce charnier. On ne peut que pressentir dans ce monument célèbre quelques-uns des caractères par lesquels le bas-relief chaldéo-assyrien se distinguera essentiellement du bas-relief égyptien : l'entassement des figures qui ne laisse paraître qu'un champ très réduit, l'exagération du détail, qui est presque toujours hors d'échelle, une réelle animation dans le mouvement général des figures.

L'art assyrien ne nous a livré qu'un très petit nombre de statues; le dieu Nebo, le roi Assournazirhabal, que possède le Musée britannique, et les deux Atlantes découverts dans le harem du palais de Khorsabad, témoignent d'un recul considérable sur la statuaire chaldéenne : raides, les bras collés au corps, ces figures, presque cylindriques, sont des idoles barbares qui nous donneraient une bien pauvre idée de l'art assyrien, si elles étaient seules à le représenter.

Mais si les sculptures en ronde bosse ont disparu, de nombreux bas-reliefs sont parvenus jusqu'à nous. Les riches collections du British Museum et du Louvre nous montrent cette sculpture sous deux aspects : d'une part, les « chéroubim » ou grands taureaux ailés à tête humaine, figures qui tiennent à la fois du haut-relief et de la ronde bosse, placés à l'angle des portes, ont un caractère décoratif qui se retrouve dans les bas-reliefs provenant de l'extérieur des palais et où se découpent des personnages réels ou mythologiques appartenant à de vastes compositions religieuses. On y voit défiler les dieux ou génies du Panthéon assyrien, et des processions de prêtres s'avancent en ordre rythmé. D'autre part, les frises qui décoraient l'intérieur des chambres, où se déroulent, à petite échelle, toutes les phases d'une action où le roi a le principal rôle, rappellent les longues scènes épisodiques du bas-relief égyptien. On y retraçait toutes les péripéties de la guerre, de la chasse aux grands fauves ou aux chevaux sauvages, le transport des colosses, la construction d'une ville, etc. Ces scènes si étendues sont certainement ce que la sculpture assyrienne a produit de plus complet. L'action y est claire, bien ordonnée dans un paysage approprié où le goût du pittoresque se montre inventif et ingénieux. Ce qui frappe d'abord, c'est l'habileté avec laquelle sont traités les animaux; chevaux richement harnachés, lions ou lionnes bondissant ou tombant frappés, bisons, onagres, chèvres, etc., reproduits dans toutes les attitudes, ne le cèdent en rien à ce que les Égyptiens ont fait de meilleur en ce genre. Tel morceau — la Lionne blessée du British Museum — n'a jamais été surpassé ni par les Grecs ni par les modernes.

De même qu'en Égypte, toute cette sculpture était peinte. Peintes aussi étaient les vastes surfaces murales qui ne montrent plus aujourd'hui que des têtes de briques. Les sujets ainsi représentés étaient avant tout décoratifs ; les ornements végétaux et géométriques s'y combinaient avec des figures d'hommes et d'animaux. Mais le meilleur parti que les Assyriens surent tirer de la décoration polychrome fut l'emploi architectural de la céramique : nous voulons parler de la brique émaillée, qui, inventée par les Chaldéens, devint l'une des merveilles de l'art persan et se propagea avec la conquête arabe dans tout l'Orient.

L'amour du détail et les qualités de précision qui caractérisent toute la production chaldéo-assyrienne se trouvent poussés au plus haut degré dans les produits de leurs arts mineurs : la glyptique ou gravure sur pierres dures, la métallurgie et la sculpture sur ivoire, dont nos musées possèdent d'admirables échantillons. D'autre part, dans les pentures en bronze des portes de Balawat, au Musée britannique, ou le Lion accroupi, en bronze, du Louvre, nous avons affaire à de vrais chefs-d'œuvre de fonte et de ciselure. La même supériorité apparaît dans les patères incrustées d'or et d'argent, trouvées à Ninive, et l'on peut en conclure que, sous le rapport de la technique, les artisans des grandes cités du Tigre et de l'Euphrate furent les dignes rivaux des Égyptiens.

L'ART PHÉNICIEN ET L'ART JUDAIQUE

Des deux grandes civilisations égyptienne et chaldéo-assyrienne est sorti tout le mouvement d'art qui a précédé, dans le bassin de la Méditerranée et jusqu'aux portes de l'extrême Orient, l'éclosion de l'art grec. Parmi les peuples qui ont tenu une grande place dans l'histoire, la plupart, comme les Phéniciens, les Hittites, les Juifs, n'ont été que des copistes peu imaginatifs ou des interprètes, trop dociles, des conceptions architecturales ou plastiques nées du génie créateur de l'Égypte ou de la Chaldée; les Phéniciens de Chypre ont eu pourtant, il faut le reconnaître, une sculpture et une céramique offrant une physionomie propre.



Musée du Louvre.

BUSTE DE FEMME PHÉNICIENNE

Disons à ce sujet que les Israélites n'étaient nullement hostiles à l'art, comme on l'a souvent soutenu : ils ne proscrivaient que la représentation des êtres animés, afin de ne fournir aucun prétexte à l'idolâtrie. La construction du temple de Jérusalem, l'exécution d'une foule d'ornements précieux destinés au culte, prouvent en quelle haute estime ils tenaient l'architecture, l'ornementation et certains arts mineurs. Aucune trace ne subsiste de leurs constructions monumentales.



Phot. Giraudon. Musée du Louvre

UN DES MAUVAIS GÉNIES D'AHRIMAN

Bas-relief émaillé de l'Acropole de Suse.

Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

LES ARCHERS DE DARIUS

Bas-relief émaillé de l'Acropole de Suse.

L'ART PERSE

Les Perses ont été mieux inspirés. Tributaires, comme les autres peuples de l'Orient, des deux grandes civilisations asiatique et africaine, et, qui plus est, de la civilisation ionienne en pleine floraison dans les satrapies d'Asie Mineure, leur art a été un mélange ingénieux d'éléments assyrio-chaldéens, égyptiens et grecs, parfaitement adapté à leur climat, à leurs mœurs et à leur religion, et réalisé avec de très remarquables qualités.

Nous ne savons rien de ses origines, ou du moins nous avons lieu de croire que les Mèdes, comme les Elamites, empruntèrent tout à la Chaldée.

La colonne persépolitaine se distingue pourtant de la colonne égyptienne par des caractères très marqués. Très haut et très frêle, son fût, au lieu d'être fasciculé comme les fûts des colonnes lotiformes, est décoré de petites cannelures à arêtes vives; posé sur une base en forme de campane renversée, il est couronné d'un chapiteau bicéphale, qui n'est pas une des moindres beautés de l'architecture persane.

Sous Cyrus, le palais de Pasargade, dont il ne reste que la terrasse, montre une conception chaldéo-assyrienne exécutée avec les procédés propres aux architectes ioniens de l'Asie Mineure; la brique y a fait place aux assises en pierre, avec l'appareil à refends inventé par les Ioniens et qui caractérise les sépultures lydiennes

Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

SALLE DU TRONE DE DARIUS Ier

Reconstitution de l'Apadana de Suse.

L'influence égyptienne n'apparaît que sous le règne de Darius, mais elle s'implante et préserve d'une manière décisive l'architecture persane d'une absorption trop complète par l'architecture assyrio-chaldéenne. La colonne y devient l'élément prépondérant. Les portiques latéraux et le vaste promenoir hypostyle des « Apadana » de Persépolis et de Suse sont des conceptions architecturales qui dérivent directement de l'Égypte.

Le même mélange d'influences caractérise la sculpture persane et la gravure en pierres dures, soit que l'on considère l'ordonnance générale des bas-reliefs, où prédomine le défilé processionnel des personnages, soit que l'on s'attache à la façon dont sont traités les attitudes, les costumes, les emblèmes ou les attributs. Nous y retrouvons les taureaux ailés, les combats d'animaux, les robes frangées et jusqu'au symbole du dieu Ilou, devenu, par une singulière adaptation, celui du dieu Ormuz.

Mais l'emprunt le plus fécond que la Perse ait fait à la civilisation mésopotamienne, c'est l'extension donnée dans son architecture à la décoration céramique. La frise des Archers de Suse, conquise par M. Dieulafoy pour le musée du Louvre, est un superbe exemple de ce que les Persans de l'époque achéménide ont pu réaliser : elle annonce brillamment l'essor de l'admirable industrie qui assurera à la Perse sassanide et musulmane la prééminence dans la céramique polychrome.

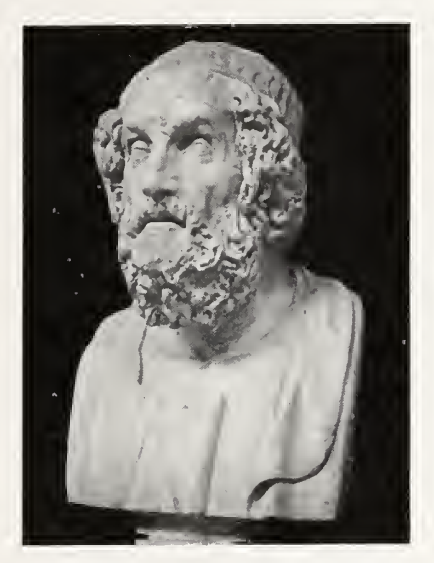
TÈTES ANTIQUES

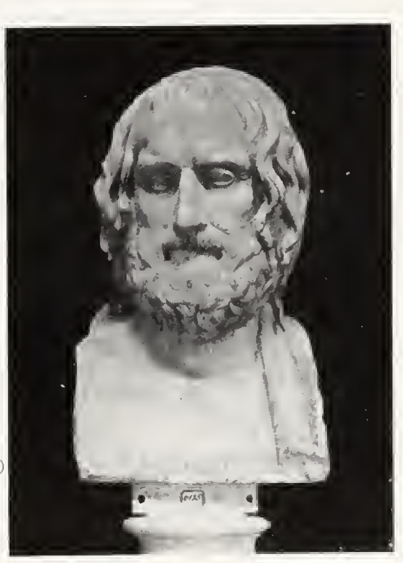

Musée de Gizeh.
LA REINE TAIA


Musée du Louvre.
OFFICIER ASSYRIEN


Musée de l'Acropole, Athènes.
UN JEUNE GREC


Musée du Capitole, Rome.
ALEXANDRE LE GRAND


Musée de Naples.
HOMÈRE


Musée de Naples.
EURIPIDE


Musée de Naples.
UN ROMAIN

Musée du Vatican, Rome.
JUPITER


Musée de Napl
POMPÉE

Phot. Alinari, Brogi, Giraudon



Phot Giraudon. Musée du Louvre.

DANSEUSES DEVANT UN PORTIQUE A PILASTRES CORINTHIENS
Fragment d'une frise.

L'ART GREC



Musée de Naples.
ARTÉMIS
Statuette de style archaïque, trouvée à Pompéi.

L'ART grec doit beaucoup à l'Orient; et cependant, quand on passe d'Orient en Grèce, on croit entrer dans un monde nouveau, le monde des belles formes, de l'harmonie, de la lumière et de la liberté. La Grèce n'a imité d'abord que pour mieux dégager son originalité; elle a su respecter la tradition sans s'y asservir. Son art n'a plus rien de hiératique ni de conventionnel; malgré ses origines religieuses, et bien qu'il soit resté longtemps au service presque exclusif de la religion, il s'est vite affranchi de toute contrainte extérieure pour se créer un domaine propre, celui du beau. Sans brusque secousse, suivant les lois d'une évolution naturelle et logique, il s'est renouvelé d'âge en âge, cherchant toujours à réaliser une plus grande somme de vérité. Aux temps de sa splendeur, il a visé un idéal, mais sans y sacrifier la vie; car son idéal n'était qu'une vérité plus haute, comme les dieux de la Grèce n'étaient que des hommes supérieurs aux hommes. Et cet art presque toujours a été à la fois national et personnel : national, car c'était le patrimoine collectif de toute une nation, et c'est la plus frappante expression du génie des Hellènes, dont il résume tous les dons, les ambitions, les triomphes; personnel, car il s'est transformé, de génération en génération, par les inspirations créatrices d'une série de grands artistes, qui, chacun, à un moment donné, l'ont marqué de leur empreinte.

On peut distinguer cinq périodes dans l'histoire de l'art grec : période des origines et art mycénien; art archaïque, du VIIIe siècle au temps des guerres médiques; le Ve siècle ou siècle de Périclès; le IVe siècle; l'art alexandrin, depuis la fin du IVe siècle jusqu'à la conquête romaine.

Les origines et l'art mycénien. — Une série de découvertes faites en ces trente dernières années, surtout les fouilles de Santorin, de Mycènes et de Tirynthe, de Nauplie, de la Thessalie méridionale, de Troie, de Rhodes, de Chypre et de Crète ont renouvelé complètement nos données sur les origines de l'art en Grèce. Bien des siècles avant l'époque où commence à se dessiner l'art grec proprement dit, deux civilisations se sont succédé autour de la mer Égée : d'abord, une première civilisation indigène, dite *protohellénique* ou *gréco-pélasgique;* puis, une civilisation beaucoup plus développée, déjà puissante et originale, bien qu'à demi orientale, la civilisation dite *mycénienne*.

La Grèce primitive n'a pas connu cet âge d'or dont rêvaient plus tard ses poètes. Comme les autres pays, elle a été livrée d'abord aux tâtonnements et aux brutalités de l'âge de pierre. Les premiers habitants vivaient dans des cavernes, taillaient dans le silex leurs instruments et leurs armes. Plus tard ils apprirent à travailler l'argile, le cuivre, l'or et l'argent, enfin le fer. Des bandes aventureuses, Cariens, Lélèges, Minyens, Crétois, Tyrrhéniens commencèrent de bonne heure à courir à travers l'Archipel, à écumer la mer sur leurs barques, à piller les côtes. Toutes ces vieilles populations appartenaient sans doute à cette race pélasgique qui du Taurus à l'Apennin bâtit des acropoles, dessécha des marais, fonda les anciens cultes.

De ce premier âge datent probablement les murailles brutes des plus vieilles acropoles, les premières de ces forteresses, dites *pélasgiques*, où s'entassent d'énormes blocs irréguliers; les vieux temples cavernes de Délos et du mont Ocha; des vases de Santorin ou d'Hissarlik, à décoration géométrique ou végétale, dont la panse imite parfois la forme humaine; d'autres poteries, trouvées dans les îles de Milo, de Rhodes, de Chypre et ailleurs, où sur un fond grisâtre se détache le brun terne des courbes et des zigzags.

Du chaos des races primitives se dégagèrent peu à peu les tribus proprement helléniques. Elles s'éveillèrent vite au contact de l'Orient. Plusieurs légendes, comme des documents trouvés dans la vallée du Nil, attestent de vieilles relations avec l'Égypte. L'Assyrie même a exercé une action, par l'intermédiaire des

Lydo-Phrygiens et autres populations d'Asie Mineure. Les marins de Phénicie, avec leurs marchandises, ont apporté les éléments de leur art composite sur les côtes de la mer Égée. A Chypre, les Phéniciens se montrent nettement dans leur rôle de courtiers de l'art; si l'on suit dans l'ordre chronologique la riche série des statues ou des figurines cypriotes, on y surprend tour à tour l'influence de modèles égyptiens ou assyriens, plus tard de modèles grecs. Les découvertes toutes récentes de Gnosse semblent prouver que la Crète a joué un rôle encore plus décisif dans cette première initiation des Hellènes. Bien d'autres trouvailles, à Rhodes, à Troie, à Mycènes et Tirynthe, à Spata et Ménidi en Attique, attestent également que les populations indigènes ont reçu souvent la visite et les marchandises des marins d'Orient, ont étudié leurs procédés et se sont inspirées de leurs leçons pour faire autrement.

Peu à peu, sous ces multiples influences, se développa la civilisation dite *mycénienne*, dont Mycènes a été l'un des centres principaux, mais qui a rayonné tout autour de la mer Égée. C'est la Grèce de l'âge héroïque, celle des épopées et de la légende, des Argonautes, du cycle thébain ou de la guerre de Troie. Cette Grèce-là avait une organisation patriarcale ou féodale, avec sa hiérarchie de familles, de phratries et de tribus, ses rois ou chefs militaires assistés d'hétaires et d'un conseil d'anciens, ses châteaux forts ou camps de refuge, son goût des aventures et des grands coups d'épée, avec ses repas copieux, ses défis épiques et ses religions encore imprégnées de naturalisme. Les souvenirs de ces temps héroïques ont fasciné plus tard l'imagination des Hellènes : inépuisable trésor de légendes chères aux poètes et aux artistes.

Cette vieille société féodale, avec ses étonnants contrastes, revit encore dans les épopées homériques, cette Bible de l'âme hellénique. Mais elle nous a laissé bien des témoins authentiques de sa splendeur : vases et terres cuites, ivoires et pierres gravées, petits bronzes, armes et bijoux, trouvés dans la plupart des pays grecs, dans les îles de l'Archipel, en Crète, en Troade, en Béotie, à Ménidi et Spata en Attique, à Salamine, en Argolide; débris de fresques et de sculptures à Mycènes et en Crète; tombeaux trésors en encorbellement à Orchomène de Béotie, en Argolide, dans le sud de la Thessalie; ruines de palais, à Tirynthe, à Mycènes, à Gnosse; et, presque partout, d'antiques acropoles aux murailles massives toujours debout.

Sur plusieurs points, dans des groupes de ruines importantes, on sent vivre encore l'âme et l'art de la Grèce héroïque. Si l'on parcourt les tranchées récemment ouvertes dans la colline d'Hissarlik, on y retrouve les traces de plusieurs villes superposées; et l'une de ces villes, probablement celle de Priam, a conservé une partie de ses gros murs d'enceinte, de ses poternes, de ses longues rampes d'accès. Au fond de la plaine d'Argolide, près d'un grand ravin, dans un cirque de montagnes et de rocs nus dont l'aspect sauvage et presque terrifiant semble évoquer la légende sanglante des Atrides, Mycènes conduit le pèlerin de surprise en surprise. D'abord, la ville basse, avec ses débris de remparts et de maisons, avec sa nécropole, son *Trésor d'Atrée* et ses autres tombeaux à encorbellement, dont la structure savante déconcerte les architectes. Puis, la ville haute, l'acropole, avec ses énormes murs partout conservés à une grande hauteur, avec ses poternes, ses rampes, et sa *Porte des lions* que surmontent deux lionnes affrontées, avec sa mystérieuse agora aux deux rangées circulaires de dalles fichées en terre, avec les trous béants de ces tombeaux non moins mystérieux, où n'ont probablement pas été ensevelis Agamemnon et ses compagnons, mais d'où sont sortis tant de trésors, masques funéraires en or, armes, épées et poignards à incrustations ou ciselures, bijoux, poteries, toutes ces merveilles qui suffisent à remplir une salle du musée d'Athènes. Enfin, les ruines d'un temple et d'un palais, tout en haut de l'acropole, sur le plateau vert qui domine un horizon de montagnes et toute la plaine d'Argolide.

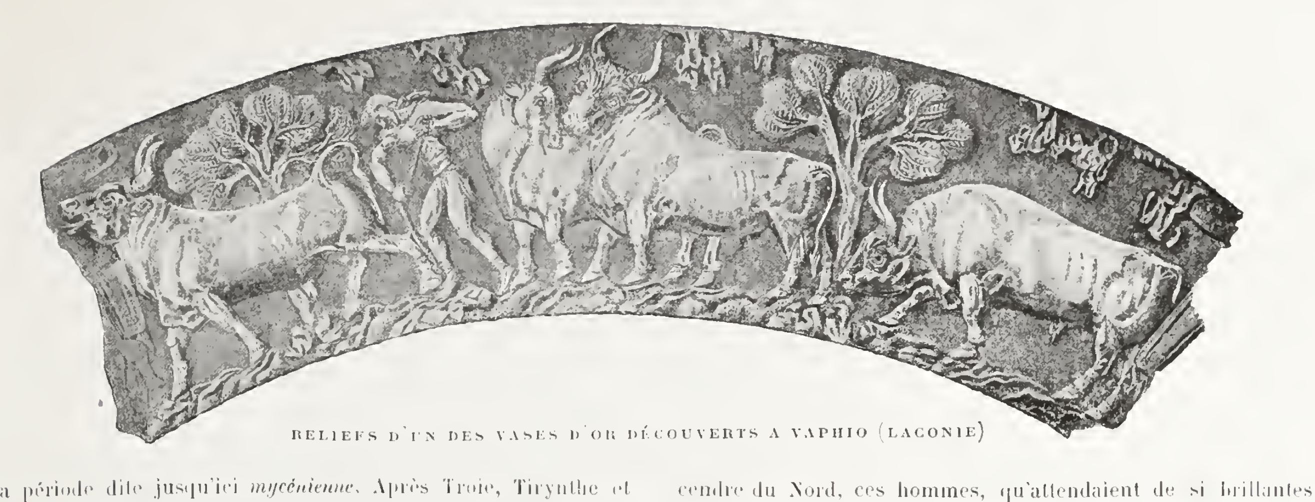


PORTE DES LIONS, A MYCÈNES

Le bas relief du tympan représente deux lionnes affrontées que sépare une colonne à chapiteau circulaire (XIIe siècle av. notre ère).

Non loin de là, sur la route de Nauplie, se dresse la forteresse de Tirynthe, une sorte de *refuge*, comme chez les Gaulois ou au moyen âge. C'était le château fort du chef, où toute la tribu trouvait un abri en cas d'alerte. Il s'élève sur un rocher long de 300 mètres, large de 100. Il est enveloppé de tous côtés par de très grosses murailles, qui étaient hautes de 20 mètres, épaisses de 10 à 20 mètres, flanquées de tours et de rampes, percées de poternes, d'escaliers, de grandes galeries ogivales et de casemates. Le château comprenait trois enceintes de niveaux différents. Les terrasses inférieures servaient à loger la garnison, à abriter la population. La terrasse supérieure portait l'habitation du chef, composée d'une vaste cour avec portiques, écuries et magasins, des grands appartements groupés autour du *megaron* ou salle des hommes, et du gynécée, où se cachaient le dépôt d'armes et le trésor. Sur des soubassements de pierre s'élevaient les murs en brique crue, décorés de plaques métalliques ou de fresques, couverts d'une charpente en bois et d'un toit à deux rampants prolongé en terrasse.

Le château de Tirynthe a désormais un rival : le grand édifice de style mycénien qu'on vient de découvrir près de Gnosse, en Crète. On y reconnaît les mêmes dispositions générales : communs et magasins d'approvisionnements, *megaron* ou appartement des hommes, gynécée. On y a trouvé des poteries, des bijoux analogues à ceux de Mycènes ou de Tirynthe; une tête de taureau en plâtre peint, des statuettes et des fragments de stèles, qui trahissent des influences égyptiennes ou chaldéennes; une riche collection de tablettes en terre cuite qui portent des inscriptions dans une langue inconnue; surtout une très curieuse série de fresques: des cortèges d'officiers et de serviteurs représentés en grandeur naturelle; puis des fresques plus petites où figurent des femmes aux costumes inattendus, jupes bouffantes à volants, manches à gigot, mèches de cheveux sur le front, flots de rubans dans le cou. Suivant quelques archéologues, ces femmes à la coquetterie si moderne seraient des contemporaines du roi Minos, et le palais de Gnosse, malgré la régularité relative de son plan, ne serait rien moins que le fameux Labyrinthe. En tout cas, ce monument et sa décoration datent certainement de



RELIEFS D'UN DES VASES D'OR DÉCOUVERTS A VAPHIO (LACONIE)

la période dite jusqu'ici *mycénienne*. Après Troie, Tirynthe et Mycènes, Gnosse évoque pour nous, avec une précision surprenante, l'âge héroïque de la Grèce.

L'art archaïque. — Au IX[e] siècle avant notre ère, quand les rapsodes allaient de ville en ville, initiant le monde hellénique aux premiers chants homériques, la civilisation et l'art mycéniens n'étaient plus depuis longtemps qu'un souvenir; souvenir d'autant plus cher qu'étaient venus des temps plus sombres. Aux héros avaient succédé des hommes; et, quand on les avait vus descendre du Nord, ces hommes, qu'attendaient de si brillantes destinées, étaient presque des barbares. Comme plus tard les Francs en Gaule ou les Vandales en Afrique, ils avaient commencé par anéantir la brillante civilisation des pays conquis. Mais ils se mirent vite à reconstruire; à la société des temps héroïques et à l'art mycénien ils substituèrent une société nouvelle et un art nouveau.

L'invasion des Doriens, en déterminant une formidable poussée de peuples, en jetant une foule de Grecs sur des rivages lointains, avait ébranlé tout le système des royautés achéennes et du régime patriarcal. Les conquérants et les colons, pour se défendre contre des populations sujettes ou hostiles, durent resserrer les liens des tribus entre elles. En même temps, le progrès du commerce, de la richesse mobi-



Musée de Palerme.
PERSÉE TUANT MÉDUSE
Métope du temple de Sélinonte; commencement du VI[e] siècle av. notre ère.



Phot. Giraudon. Louvre.
STATUE DE FEMME
Trouvée à Chypre.

Musée du Vatican.
JEUNE FILLE SPARTIATE
Vêtue du chiton dorien.



Musée d'Olympie.
HÉRAKLÈS, ATLAS ET UNE DES HESPÉRIDES
Métope du temple de Zeus à Olympie; milieu du V[e] siècle.



Musée du Louvre.
UNE REINE ASSISE
Art cypriote; statue en pierre calcaire.



Phot. Giraudon. Musée du Louvre
HERMÈS ET UNE DES CHARITES
Bas-relief de Thasos; fin du VI[e] siècle av. notre ère.



TEMPLE DIT DE CASTOR ET POLLUX
Girgenti (Agrigente) : ve siècle av. notre ère.

lière, l'invention de la monnaie et la propagation de l'écriture, émancipèrent les classes inférieures. Partout prévalut une nouvelle organisation sociale, qui devait exercer une action décisive sur le développement de l'art, et qui eut pour principe la « cité ». Monarchique à l'origine, la cité s'achemina, à travers des révolutions, vers le régime républicain, d'abord aristocratique puis démocratique. Lycurgue donna des lois à Sparte, Dracon et Solon à Athènes : chaque législation nouvelle consacra quelque conquête des classes inférieures.

Le domaine de l'art se partagea dès lors, comme la Grèce elle-même, entre deux grandes races : les Doriens, plus graves et plus lents d'allure, plus fidèles à la tradition, race de laboureurs et de soldats ; les Ioniens, à l'esprit curieux et mobile, prompts à l'innovation, émancipés par la mer et le commerce, race de marins, d'aventuriers et de dilettantes. Cependant, malgré les antipathies et les rivalités naissantes, Ioniens et Doriens ont pu travailler de concert au progrès de l'art. De part et d'autre, on voit se préciser de bonne heure le sentiment de l'unité nationale, fondé sur la communauté de race, de



Phot. Giraudon. Musée de Munich.

HÉRAKLÈS TIRANT DE L'ARC
Fronton oriental du temple d'Athéna, à Égine (entre 480 et 470 av. notre ère).



TEMPLE DE POSEIDON, A PÆSTUM
vi^{e} siècle av. notre ère.

langue, de religion, rendu sensible par diverses institutions, surtout par la rencontre de tous les Hellènes dans les grands sanctuaires et les grands jeux d'Olympie, de Delphes, de Némée, de l'Isthme. La rivalité des deux races a été des plus fécondes dans le domaine du beau.

A la ruine de la civilisation mycénienne avaient survécu, malgré tout, quelques traditions d'art. Elles se renouvelèrent peu à peu sous l'influence de la colonisation et du commerce, qui mirent les Hellènes en contact direct avec l'Asie. Les poèmes homériques attestent l'admiration naïve qu'inspirait le monde oriental aux contemporains des rapsodes. Tous les beaux objets d'art décrits dans l'*Iliade* ou l'*Odyssée*, armes, trépieds, coupes, vases, tapis, étoffes précieuses, tout vient d'Égypte ou d'Asie. Une seconde fois, l'Orient fut l'initiateur de la Grèce. Mais, dans le cours du viiie siècle avant notre ère, on voit de toute part se réveiller le génie hellénique. Désormais il grandit et se précise avec une merveilleuse rapidité. Chaque génération révèle et réalise une ambition nouvelle, qui tire de la matière brute des effets inattendus. Le Grec se détourna vite des conceptions colossales ou énigmatiques de l'Orient. Avec son intelligence vive et alerte, éprise de lumière comme son œil, il rechercha en tout les justes proportions, la vérité, l'harmonie, la simplicité des moyens.



CONDUCTEUR DE CHAR
Bronze trouvé à Delphes.

L'« archaïsme », c'est précisément l'histoire de cette période, féconde entre toutes, pendant laquelle la Grèce découvre peu à peu sa personnalité et se dégage de l'imitation orientale pour créer un art original. Cette période de rénovation et de création a duré environ trois siècles, et elle se termine vers le temps des guerres médiques. Alors se sont constitués tous les arts helléniques : architecture, sculpture, peinture, arts industriels, sans parler de la littérature et de la musique.

L'architecture grecque proprement dite ne commence qu'à l'apparition des ordres grecs (viiie-viie siècle, avant notre ère). Les plus anciens monuments doriques dont il subsiste des ruines sont le temple de Héra dans l'Altis d'Olympie et le temple de Corinthe. Au vi^{e} siècle appartiennent la plupart des vieux édifices grecs qu'on visite encore dans l'Italie méridionale ou en Sicile, à Pæstum, à Métaponte, à Ségeste et Agrigente, à Sélinonte et


POSEIDON, DIONYSOS ET PEITHO
Frise orientale du Parthénon à Athènes.


British Museum
CAVALIERS DE LA FRISE NORD DU PARTHÉNON

Syracuse ; de la fin de cette période date le temple d'Égine, sans parler des trésors d'Olympie ou de Delphes et d'autres ruines moins importantes. Vers la même époque, l'ordre ionique apparaît au vieil Artemision d'Ephèse, œuvre de Chersiphron et de Métagène, et à l'Heraion de Samos.

Rien de plus simple que les moyens dont dispose l'architecte grec. Sur des supports verticaux, colonnes, piliers ou murs, il pose des poutres horizontales et un large toit à deux pentes : voilà toute la charpente de l'édifice. Ce qui détermine l'ordre, autrement dit le style de la construction, c'est la forme des supports et la proportion adoptée entre les parties verticales et les parties horizontales. Sans doute les Grecs ont trouvé en Orient, surtout en Égypte et en Asie Mineure, la première idée de leurs édifices. Mais, à coup sûr, on ne pouvait développer avec plus d'originalité des éléments d'emprunt.


British Museum.
LES PARQUES
Fronton oriental du Parthénon.

Les Grecs n'ont eu d'abord que deux ordres : le dorique et l'ionique. Dès la fin du VIIIe siècle, l'ordre dorique se montre avec sa physionomie propre. Sur un soubassement de pierre s'appuie directement le fût de la colonne, formé de tambours superposés, renflé au milieu, un peu plus large à la base qu'au sommet et creusé ordinairement de vingt cannelures. La colonne est couronnée par un chapiteau circulaire composé d'un coussinet ou échine et d'une plaque rectangulaire, le tailloir, qui soutient les parties hautes de l'édifice. L'entablement comprend une architrave unie, surmontée d'une bande, une frise où les canaux des triglyphes taillés en biseau alternent avec les plaques de marbre des métopes, et une corniche qui surplombe pour protéger la frise et faciliter l'écoulement des eaux du toit. La simplicité des supports, la régularité des lignes, l'importance des surfaces nues donnent à tout l'édifice un caractère de sévère grandeur et de force. Au contraire, l'ordre ionique vit de grâce et d'ornements. Il est presque aussi ancien en Asie Mineure que le dorique dans le Péloponèse et dans la Grande Grèce. Dans les monuments de style ionique, une base ornée de moulures, et souvent sculptée à profusion, sert d'appui à une colonne svelte, creusée de vingt-quatre cannelures profondes et étroites que séparent de larges baguettes. Des volutes franchement épanouies encadrent un chapiteau quadrangulaire au tailloir aplati, à l'échine mince, où se jouent les oves et les rangs de perles. On distingue dans l'architrave trois faces superposées, qui surplombent un peu l'une sur l'autre. La frise, annoncée par des perles et une moulure, déroule à l'œil une série ininterrompue de bas-reliefs que protège une corniche à large saillie. Tout l'édifice est fait d'élégance, de richesse et de variété. Les Grecs attribuaient à l'ionique une grâce féminine, comme au dorique une énergie virile.

Jusqu'au VIe siècle les architectes


British Museum.
DIONYSOS OU THÉSÉE
Fronton oriental du Parthénon.


CENTAURE ET LAPITHE
Métope du Parthénon.



LE PARTHÉNON

Construit au milieu du ve siècle, sous la direction de Phidias, par Ictinos et Callicratès.

grecs employèrent surtout le bois, le métal et la brique. Dans l'Heraion primitif d'Olympie, le soubassement seul était de pierre, des murs de brique et des piliers soutenaient une charpente de bois et un toit de tuiles décoré de terres cuites peintes. Pausanias visita encore en maint pays grec des édifices en bois ou en métal. Pourtant depuis le VI[e] siècle on bâtit surtout en pierre. Dès lors on suit d'une génération à l'autre le progrès de l'art monumental. Dans l'ordre dorique, les colonnes, primitivement lourdes et trapues, semblaient plier sous le poids. Elles se dégagent, grandissent et paraissent se redresser peu à peu, à mesure qu'augmente le rapport entre le diamètre et la hauteur du fût. En même temps l'entablement diminue régulièrement de hauteur. Le chapiteau, d'abord écrasé sous l'architrave, se redresse, et la courbe de l'échine devient de plus en plus ferme. Rien n'est plus instructif à cet égard que la comparaison des diverses colonnes à l'Heraion d'Olympie; elles présentent jusqu'à neuf types différents; c'est toute l'histoire de l'ordre dorique que raconte à lui seul ce vieux monument de l'Altis. Les édifices ioniques offrent encore plus de variété. La colonne, de plus en plus élégante et svelte, cerclée de sculptures à la base et parfois au milieu du fût, porte avec une grâce aisée son joli chapiteau à volutes curieusement fouillé et son entablement aérien qu'égayent les moulures, les rangs de perles, les oves, les rais de cœur et les délicats reliefs de la frise.

Les premiers essais de sculpture, après l'âge mycénien, ne paraissent pas remonter au delà du VII[e] siècle. La plastique eut d'abord un caractère tout religieux. Longtemps la religion s'était contentée de symboles, comme beaucoup de cultes d'Orient. On représentait les dieux par un arbre, par un animal, une pyramide, une colonne, une pierre brute, un aérolithe. Un premier progrès consista à donner à ces symboles une apparence humaine. Par exemple, on sculpta quelques parties d'une pierre ou d'un arbre, de façon à y indiquer une tête, des mains, des bras : c'est ce que l'on appela plus tard un « xoanon ». Puis l'on chercha à dégager entièrement du bloc le corps qu'on y taillait. De ce jour, la plastique fut créée en Grèce. On négligea de plus en plus l'expression symbolique pour attribuer aux dieux et aux héros une forme humaine idéalisée. Au VI[e] siècle apparaissent les plus anciennes statues d'athlètes. Elles furent d'abord en bois, puis en bronze ou en marbre. Ces portraits contribuèrent beaucoup aux progrès de la plastique; ils donnèrent aux artistes la sensation du réel, la vision du modèle vivant.



LE PORTIQUE DES CARIATIDES, A L'ERECHTHÉION D'ATHÈNES

Fin du V[e] siècle av. notre ère.



LE TEMPLE D'ATHÉNA NIKÉ OU DE LA VICTOIRE APTÈRE

Acropole d'Athènes (seconde moitié du V[e] siècle av. notre ère.

Dès le premier âge de l'archaïsme commencent à se dessiner des écoles de sculpture. Rhœcos et Theodoros à Samos, Glaucos à Chio, travaillent surtout le métal. Mais bientôt le marbre rivalise avec le bronze dans l'école de Chio, avec Melas, Mikkiadès, Arkhermos, Boupalos, Athenis; à Naxos, avec Byzès; à Egine, avec Smilis ; à Sicyone, avec les Crétois Dipoinos et Skyllis, qui y forment de nombreux élèves; en Attique, avec Simmias; à Sparte, avec Syadras, Khartas et Bathyclès. L'âge suivant, dit de l' « archaïsme avancé » (depuis le milieu du VI[e] siècle), produit



L'ACROPOLE D'ATHÈNES
Vue prise du Stade.

déjà de belles œuvres et compte de vrais maîtres : Gitiadas, à Sparte ; Callon et Onatas, à Égine ; Eutelidas, Chrysothemis, Ageladas, à Argos ; Aristoclès, Cleœtas, Kanakhos, à Sicyone ; Endoios, Callonidès, Hegias, Antenor, Critias et Nesiotès, en Attique.

Beaucoup d'œuvres archaïques nous ont été rendues par les fouilles et permettent d'apprécier ces précurseurs du grand art grec. L'époque des premiers maîtres de Samos, de Chios, de Crète et d'Asie Mineure revit pour nous au xoanon de Délos, dans la curieuse série des Artemis et des Apollons, dans les statues des Branchides, dans la frise d'Assos, dans les métopes de Sélinonte, dans les bas-reliefs de Samothrace et de Sparte, dans les vieux frontons récemment trouvés sur l'Acropole d'Athènes. Si l'on passe aux œuvres exécutées par les contemporains de Kanakhos, d'Onatas, d'Endoïos et d'Ageladas, on y voit l'art se préciser par l'étude du modèle humain et la variété des efforts. Le monument des Harpies à Xanthos, l'Hèra de Samos, les bas-reliefs de Thasos, la stèle de Pharsale, l'Apollon de Piombino, les bronzes d'Olympie, la frise, le fronton, les cariatides, les métopes de Delphes et le grand Cocher de bronze, les frontons d'Égine, le Soldat de Marathon, et, au musée de l'Acropole, la Femme montant sur un char, toute la série des statues peintes d'Athèna, attestent que partout alors, dans la rivalité des écoles, le génie grec se cherche, et que bientôt il se trouva.

Toutes ces œuvres, jointes au témoignage des auteurs, nous permettent aussi de constater les progrès de la technique. Les sculpteurs employaient les matériaux les plus variés, le bois, l'argile, le plâtre, la cire ; surtout l'or et l'ivoire, le bronze et la pierre. Les statues chryséléphantines se façonnaient avec des



Musée du Vatican.

LE DISCOBOLE
Statue de marbre ; copie ancienne d'une œuvre de Myron.
Milieu du ve siècle av. notre ère.



PORTIQUE LATÉRAL DU PARTHÉNON

plaques d'ivoire et des reliefs d'or, qu'on fixait sur une forme de métal ou de bois. Les premières œuvres en bronze se composaient de pièces forgées à part, puis rapportées et fixées au marteau : telle une tête archaïque de Zeus, au musée d'Olympie. Plus tard, on apprit des Phrygiens à fondre le métal; Rhœcos et Théodoros de Samos savaient déjà couler le bronze; Glaucos de Chio inventa la soudure. Dès lors on renonça partout au martelé et au repoussé, et l'on coula les statues de métal sur des formes d'argile. Quant aux sculptures en pierre, on les tailla d'abord dans les blocs du pays, le plus souvent un calcaire. Melas de Chio fut, dit-on, le premier qui travailla le marbre. L'usage s'en répandit vite dans les ateliers, qui apprécièrent surtout le marbre de Paros, puis celui du Pentélique; on polissait le grain avec la pierre ponce, et l'on appliquait souvent à la surface un enduit de cire fondue.

On voit le type plastique se modifier peu à peu. Les anciennes idoles étaient des blocs à peine dégrossis, d'où se dégageait vaguement une forme humaine, aux yeux à demi ouverts, aux bras collants, aux mains étendues le long du corps, aux jambes enfermées dans une gaine. Plus tard se dessinent à la fois un type masculin, caractérisé surtout par la série des Apollons de Théra, du Ptoon, d'Orchomène, d'Action, de Ténéa; et un type féminin, dont on suit les progrès dans les curieuses séries des Artemis de Délos, des statues d'Eleusis et des Athénas de l'Acropole. Ces statues ont les yeux en amande, obliques, à fleur de tête, les pommettes saillantes, les oreilles hautes, les cheveux en boucles symétriques, le nez long, le menton pointu, le torse démesurément prolongé, la taille fine avec de larges hanches, les muscles saillants, le sourire dur et mystérieux. Mais les dernières œuvres archaïques annoncent déjà le type grec classique.



British Museum.

COMBAT DE GRECS ET D'AMAZONES
Frise du mausolée d'Halicarnasse; IVe siècle av. notre ère.

Le progrès n'est pas moins sensible dans les bas-reliefs décoratifs. La sculpture monumentale s'appliquait surtout à la décoration des temples. Elle animait de figures en ronde bosse le champ bleu des frontons. Elle plaçait entre les triglyphes de l'entablement, dans le cadre rouge des métopes, des groupes en relief. Sous le portique extérieur, en haut des murs de la cella, elle déroulait une longue frise qui racontait des scènes de fêtes ou de batailles. Les artistes triomphèrent peu à peu de toutes les difficultés techniques que leur opposaient les angles du fronton, l'interminable bande de la frise et l'étroit carré des métopes. La frise du temple d'Assos, les métopes de Sélinonte, le fronton du trésor des Mégariens à Olympie, les vieux frontons de l'Acropole et de Delphes nous montrent les efforts successifs de la sculpture monumentale. Mais déjà, dans les frontons d'Egine, le combat contre Laomédon et la mêlée autour du corps de Patrocle sont composés avec un art savant, où manque seulement un peu de souplesse et de variété; la frise et les cariatides du trésor des Cnidiens à Delphes annoncent certains motifs de la décoration du Parthénon et de l'Erechtheion.



LE MONUMENT CHORAGIQUE DE LYSICRATE A ATHÈNES
Construit à la suite d'un concours dionysiaque en 335 av. J.-C

Statues et bas-reliefs étaient peints; les idoles de bois étaient habillées, bariolées de couleur au visage et aux mains. Les figures de terre cuite étincelaient sous une riche coloration. Sur les bronzes on appliquait des ornements d'or, des couronnes, des broches; avec des tons argentés



Phot Giraudon.



Musée du Louvre.

FRAGMENTS DU TEMPLE D'APOLLON DIDYMÉEN A MILET
Base de colonne. Griffon d'un chapiteau.



Musée du Louvre.

STATUETTE DE TANAGRA



LES MUSES

Bas-relief découvert à Mantinée.



Musée du Louvre.

STATUETTE DE TANAGRA

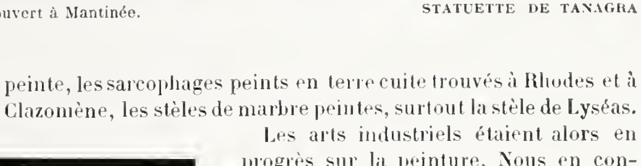
on dessinait les yeux, les lèvres, les dents; parfois tout le métal disparaissait sous la dorure. Les statues de marbre, comme les stèles et les sculptures monumentales, étaient relevées de couleurs vives aux vêtements, au visage, surtout aux cheveux : dans tous les ateliers on savait qu'Apollon était blond et qu'Aphrodite était rousse. A distance, une statue grecque ressemblait plus à nos figures de cire ou aux saints de nos campagnes qu'aux blancs fantômes de nos musées des antiques.

La peinture s'est beaucoup moins développée pendant la période archaïque. Elle ne fut longtemps qu'un accessoire de l'architecture, de la sculpture et de la céramique. Cependant au cours du VIe siècle l'on commença à représenter de grandes scènes historiques ou religieuses sur les murs des monuments. Les plus anciens peintres connus datent de ce temps : Eumarès d'Athènes et Cimon de Cléones. Un artiste du nom de Boularchos figura en couleur la *Ruine de Magnésie*, et Mandroclès peignit à Samos le *Passage de l'armée perse sur le pont du Bosphore*. En divers pays, on dessinait sur les stèles funéraires l'image du défunt, et l'on ornait de scènes coloriées les offrandes votives, comme ces plaques où l'on reconnaissait la *Construction du pont de Xerxès* ou la *Procession des prêtresses de Corinthe à l'approche des Perses*. Pour se faire quelque idée de cette peinture primitive, il faut interroger les vases, les plaques d'argile



Céramique d'Athènes.

STÈLE FUNÉRAIRE DE DEMETRIA ET PAMPHILE



peinte, les sarcophages peints en terre cuite trouvés à Rhodes et à Clazomène, les stèles de marbre peintes, surtout la stèle de Lyséas.

Les arts industriels étaient alors en progrès sur la peinture. Nous en connaissons assez bien les produits grâce aux fouilles. Mentionnons seulement la céramique : vases primitifs à ornementation géométrique, vases du Dipylon, vases corinthiens à zones d'animaux, vases à peintures noires; les plaques de terre cuite peinte, à figures noires, qui représentent des scènes funéraires ou mythologiques; les curieux sarcophages de terre cuite, ornés de frises peintes, qu'on a découverts sur les côtes d'Asie Mineure; les armes, les bijoux, les plaques de bronze repoussé, à reliefs sculptés, la riche série des figurines de bronze ou de terre cuite, qu'on a trouvés dans tous les pays grecs, notamment dans les fouilles de l'Acropole, d'Olympie et de Delphes; enfin l'art monétaire, déjà brillant au début du Ve siècle, comme le prouvent les vieilles monnaies d'Athènes et de Syracuse. Somme toute, à la fin de la période archaïque, vers le temps des guerres médiques, la plupart des arts grecs étaient constitués et produisaient déjà de fort belles œuvres. Ils restaient plus ou moins dans la dépendance de l'architecture religieuse. Aussi, l'œuvre d'art par excellence, celle qui résumait et rassemblait toutes les autres, pour les contemporains des guerres médiques, c'était le temple, chef-d'œuvre de logique et d'har-



Phot. Brogi. Musée de Naples.

L'HERCULE FARNÈSE

Réplique probable d'une statue de Lysippe de Sicyone.



JOUEUSES D'OSSELETS

Terre cuite grecque.



Phot. Brogi. Musée du Vatican.

APOLLON SAUROCTONE

Statue de marbre; copie d'une œuvre de Praxitèle.

monie, avec sa structure simple et sa parfaite unité, avec ses colonnades, ses frontons et ses frises sculptées, avec son pronaos rempli d'ex-voto, son opisthodome où se cachait le trésor, et sa cella qui renfermait la statue du dieu. Autour du temple s'élevaient d'autres édifices construits et décorés d'après les mêmes principes. Pour voir l'art grec de cette époque dans son entier développement, il faut s'acheminer vers les grands sanctuaires récemment déblayés. Olympie avait déjà son temple de Hèra, son grand autel de Zeus, son tertre de Pélops, son Heroon, son Bouleuterion ou palais du sénat, et la plupart de ses trésors avec leur décoration en terre cuite ou en pierre. A Delphes, au pied de l'ancien temple d'Apollon et du mur pélasgique, la voie sacrée était déjà bordée de portiques, d'exèdres, de trésors, dont les ruines nous ont rendu récemment un si bel ensemble de sculptures archaïques : les deux Apollons ou Athlètes, le Sphinx de Naxos, le merveilleux Cocher de bronze, les Cariatides, le fronton et la curieuse frise du trésor de Cnide, les métopes du trésor des Athéniens. Olympie et Delphes évoquent pour nous l'image de ces vastes enceintes sacrées dont les cités grecques étaient si fières, et qui, avec la vie religieuse, concentraient alors la vie artistique.

Musée des Offices, Florence

LA VÉNUS DE MÉDICIS

Copie d'une œuvre de l'école de Praxitèle.

Le siècle de Périclès. — Le vᵉ siècle marque l'apogée de la civilisation et de l'art helléniques. C'est le temps des guerres médiques, le temps où le génie grec s'épanouit dans tout l'éclat de la puissance, du commerce et des arts. Sparte, la grande cité dorienne, et Athènes, le grand État ionien, oublient quelque temps leur rivalité pour lutter victorieusement contre l'Asie. Puis Athènes, centre de la confédération maritime, du négoce, de l'industrie, des arts et des lettres, devient la capitale de l'hellénisme. Les étrangers y arrivaient en foule, pour leurs affaires ou leurs plaisirs. On venait étaler son luxe dans les quartiers neufs du Céramique. On voulait surtout admirer les merveilleux monuments dont Cimon et Périclès dotaient la ville, le Pœcile, le Theseion, l'Odéon et le théâtre de Dionysos, les Propylées, l'Erechtheion, le Parthénon. C'est en Attique qu'on rencontrait la plupart des grands artistes ou des gens de lettres fameux : Phidias et Ictinos, Polygnote et Myron, le savant Méton, les poètes Sophocle et Aristophane, les philosophes Anaxagore et Socrate. Ceux qui ne pouvaient y vivre aimaient pourtant à s'y montrer, comme Protagoras, Hippocrate ou Hérodote. Toutes les gloires semblaient s'être donné rendez-vous dans Athènes.



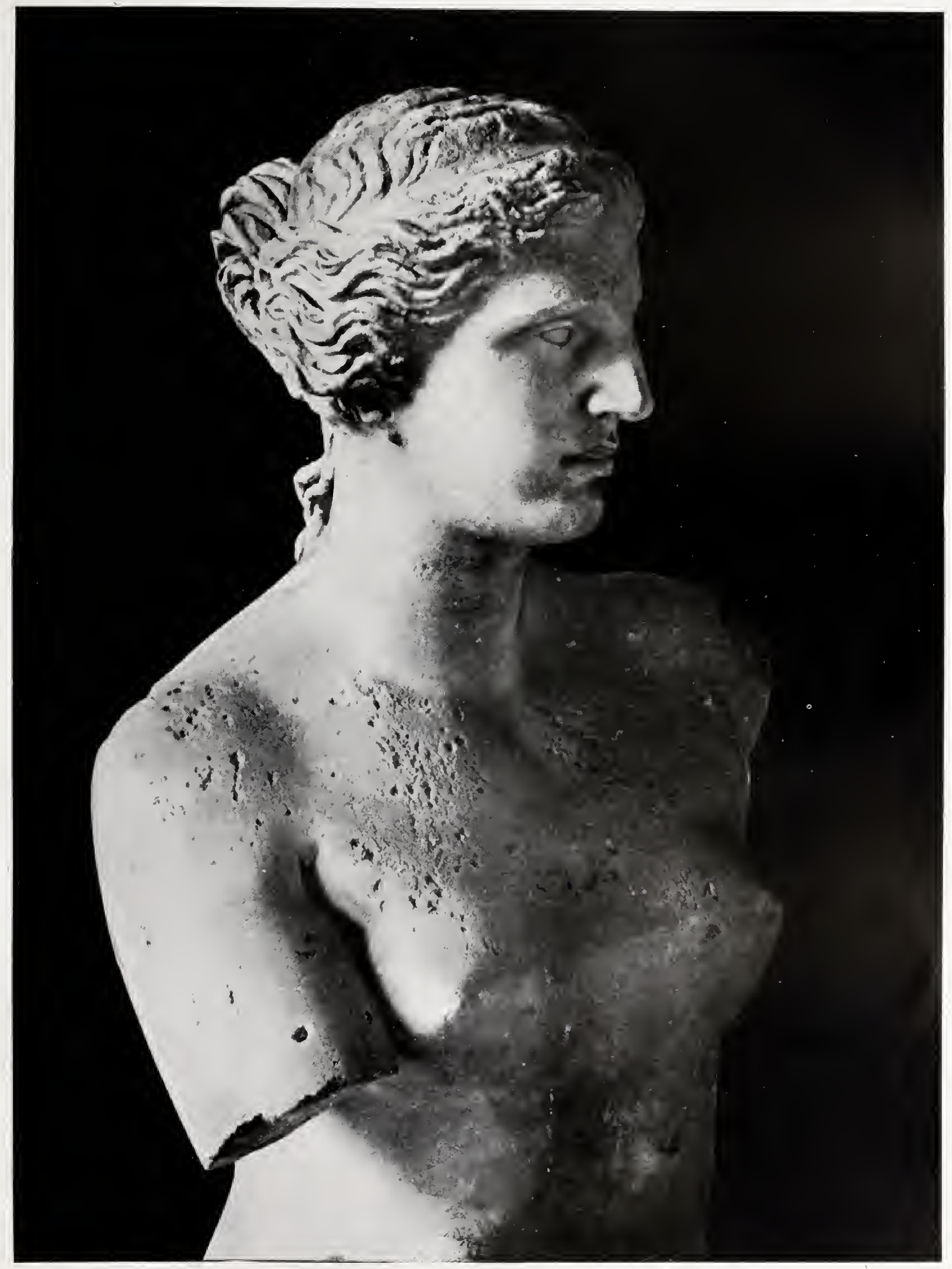
Musée d'Olympie.

L'HERMÈS DE PRAXITÈLE

Statue de marbre trouvée dans l'Heraion d'Olympie. Milieu du ivᵉ siècle av. notre ère.

Sur les destinées de la cité veillait alors un homme extraordinaire, à la physionomie énigmatique, faite de contrastes. Grand seigneur, Périclès s'était mis à la tête du parti populaire. Sans titre officiel, il gouvernait l'État. Grave en public comme un Olympien, on le savait très libre dans sa vie privée. Homme politique, il se passionnait pour les arts. Il quittait l'atelier de Phidias pour commander une flotte. Grand orateur, il parlait rarement. Simple dans ses goûts, il voulait pour l'État le grand luxe. Économe des deniers publics, il dépensait, quand il le fallait, des sommes énormes. En jetant l'or pour les travaux de l'Acropole, il savait ménager pourtant une réserve de guerre. Aimé du peuple, mais raillé, poursuivi dans ses amitiés politiques ou artistiques par les démagogues comme par les aristocrates, il accomplit sa tâche sans se détourner. Il aida au développement de la démocratie ; il augmenta la flotte pour consolider l'empire athénien ; il maintint les alliés dans le devoir, au besoin par la force. En même temps, il embellit Athènes pour la rendre digne de ses destinées, il encouragea les arts pour l'illustrer à jamais ; et, par là surtout, il a mérité de donner son nom à son siècle.

Dans le domaine de l'art, Périclès eut pour principal collaborateur, pour interprète de sa pensée, le plus grand artiste du temps et de la Grèce. Phidias a été l'âme de l'art attique. Génie puissant et admirablement équilibré, il sut profiter de tous les progrès accomplis avant lui dans les différentes écoles ; et il sut faire concourir les divers arts à la réalisation des plans grandioses de Périclès. Il groupa autour de lui une pléiade d'artistes qui acceptaient sa maîtrise sans rien sacrifier de leur personnalité : les architectes Ictinos, Callicratès et Mnésiclès, le peintre Panaenos, les sculpteurs Alcamène, Agoracrite, Colotès. Il dirigea les travaux du Parthénon et de bien d'autres édifices ; il associa les efforts de tous dans des œuvres collectives d'une harmonieuse unité. Il eut des jaloux, naturellement. On l'accusa même d'avoir détourné une partie de l'or qu'on lui avait remis pour exécuter la statue d'Athèna. On lui reprocha encore d'avoir péché par orgueil en sculptant son portrait et celui de Périclès sur le bouclier de la déesse. On a même raconté qu'il mourut en prison. Quoi qu'il en soit de ces légendes, Phidias fut considéré dès son vivant comme le maître par excellence et dans tous les sens du mot : maître par sa maîtrise de sculpteur, par l'admiration et la gloire de ses élèves, par le rayonnement de son nom et de ses œuvres.



Phot. Giraudon.

VÉNUS DE MILO (DÉTAIL).
MUSÉE DU LOUVRE.

L'architecture du temps, par la science des proportions, la pureté des lignes et la sévère élégance des formes, semble atteindre la perfection. D'admirables ruines sont encore debout, qui attestent l'incomparable habileté des contemporains de Phidias. Parmi les monuments doriques, citons le temple de Zeus à Olympie; le temple d'Apollon à Phigalie, construit par Ictinos; le temple de Némésis à Rhamnonte; le temple d'Athêna au cap Sounion; le sanctuaire de Déméter à Éleusis, qui fut rebâti par Ictinos; le Theseion, à Athènes, enfin le Parthénon, œuvre d'Ictinos et de Callicratès. L'ordre ionique s'épanouit alors, dans toute sa grâce, au temple de la Victoire Aptère et à l'Erechtheion. Ailleurs, aux Propylées, Mnésiclès unit les deux ordres. D'autres ruines, moins épargnées par le temps, montrent que la même sûreté de goût, le même souci de l'ordonnance et du détail, avec le même bonheur d'exécution, présidait alors à tous les travaux dans le domaine entier de l'architecture : portes et murailles des villes ou des sanctuaires, portiques des agoras, théâtres, stades et gymnases, trésors des enceintes sacrées, habitations des magistrats ou des prêtres, nécropoles, jusqu'aux arsenaux, aux quais et aux cales des ports.

La peinture s'éveille à son tour et révèle de hautes ambitions. Un étranger fixé à Athènes, Polygnote de Thasos, crée la grande peinture historique et religieuse. Il dote de chefs-d'œuvre sa ville d'adoption. Il couvre de fresques les murs du Theseion et du vieux sanctuaire des Dioscures. Il dirige à l'Agora la décoration du Pœcile, où, pendant des siècles, toute la Grèce vint admirer le *Combat des Amazones*, la *Prise de Troie*, la *Bataille de Marathon*, le *Combat entre les Athéniens et les Spartiates*. La renommée de Polygnote s'étendit au loin. Les Platéens lui commandèrent, pour le temple d'Athêna Areia, un *Massacre des prétendants de Pénélope*. Enfin les amphictyons l'appelèrent à Delphes, où il exécuta dans la Lesché ou portique des Pèlerins deux fresques restées fameuses, la *Prise de Troie* et l'*Enfer*. A l'école de Polygnote se formèrent plusieurs grands artistes, Nicanor, Dionysios de Colophon, Micon, qui travailla au Pœcile, Panænos, qui accompagna en Élide son parent Phidias et exécuta les peintures de la balustrade dans la cella du temple de Zeus à Olympie. Un peu plus tard, Agatharchos de Samos couvrait de fresques les murs de la maison d'Alcibiade. L'exemple fut suivi à Athènes et dans beaucoup de villes, particulièrement à Tanagra, où tous les vestibules étaient ornés de peintures. Cependant, vers la fin du siècle, on tend à abandonner la fresque pour le tableau de chevalet. Apollodoros d'Athènes donna le signal de cette révolution artistique, qui entraîna vite tous les ateliers, par exemple, en Ionie, Zeuxis et Parrhasios.



Musée du Louvre.

LA VÉNUS DE MILO
Trouvée dans l'île de Milo et datant probablement du IVe siècle av. notre ère.

Les objets les plus vulgaires de ce temps trahissent une main délicate et la préoccupation du beau. Les artisans n'étaient que des artistes d'ambition moins haute; dans un domaine plus modeste, ils atteignent à la même perfection. Plus affranchis des traditions, ils tentent des voies nouvelles, améliorent la technique, rivalisent d'invention. L'art monétaire produit des merveilles, qu'on n'a peut-être point encore égalées : au droit, quelque tête de divinité, souvent une reproduction d'un chef-d'œuvre de la plastique, le Zeus Olympien de Phidias ou l'Hèra de Polyclète; au revers, des scènes diverses, une victoire aux jeux Olympiques, une légende mythologique. Rappelons seulement les monnaies d'Athènes, au type d'Athêna, et celles de Syracuse, signées Cimon ou Evainetos, aux types d'Aréthuse et du quadrige.

Les céramistes ne craignent pas non plus de signer leurs œuvres : Andokidès, Kachrylion et Sosias, Douris et Euphronios. Ils aiment les scènes mythologiques, les épisodes de batailles et de fêtes. Ils ont les ambitions, le goût sévère et sobre, la composition savante des grands peintres du temps, dont ils reproduisent souvent les œuvres. Les beaux vases à figures rouges sur fond noir, les amphores panathénaïques, et les admirables lécythes blancs d'Athènes, où revit toute la poésie de la mort, marquent l'apogée de l'art céramique. On ne trouve pas moins à admirer dans les autres sections des arts industriels : figurines de terre cuite ou de bronze, plaques estampées ou peintes, lampes, glyptique, bijoux, bronzes, miroirs. En aucun temps, l'art industriel n'a suivi d'aussi près le grand art.

Mais la sculpture reste l'art privilégié entre tous. Les écoles doriennes avec Pythagoras de Rhegion et Polyclète, l'école attique avec Calamis, avec Myron,



Musée du Latran, Rome.

SOPHOCLE

Statue en marbre du IVe siècle.



Phot. Brogi. Musée du Vatican.

L'APOLLON DU BELVÉDÈRE

Copie d'un marbre de Léocharès. IVe siècle av. notre ère.



Phot. Alinari. Musée du Vatican.

L'ATHLÈTE AU STRIGILE, DIT L'APOXYOMENOS

Copie en marbre d'un bronze de Lysippe.

Paeonios, Alcamène et Agoracrite, enfin avec Phidias, semblent réaliser l'idéal rêvé par tant de générations d'artistes. Des ateliers de cette époque sont sortis les frontons et les métopes d'Olympie, la Victoire de Paeonios, la frise de Phigalie, les bas-reliefs d'Elensis, les métopes et la frise du Theseion, la balustrade du temple de la Victoire Aptère, les Cariatides de l'Erechtheion, enfin tous les marbres sculptés du Parthénon.

Trois artistes surtout, dans cette génération, sont hors de pair : Polyclète, Myron et Phidias, tous les trois élèves d'Ageladas d'Argos. Polyclète exécuta des statues célèbres, dont plusieurs nous sont connues par des copies : le *Doryphore*, le *Diadumène*, une statue de Hèra pour l'Heraion d'Argos, l'*Amazone* d'Éphèse. Inférieur à Phidias pour la conception et l'expression, il l'égalait par la science du modelé et des proportions. C'est lui qui fixa le type grec classique. Dans un traité théorique, il résuma les traditions d'école et formula le canon. Il donna comme modèle son *Doryphore*, dont la mâle élégance tient le milieu entre les anciennes formes massives et le type élancé, presque grêle, qui prévalut plus tard. Jusqu'au temps d'Alexandre, tous les sculpteurs conservèrent à leurs figures des proportions conformes au type de Polyclète : un corps haut de sept à huit longueurs de tête, un front court, des yeux enfoncés, des sourcils franchement dessinés, des lèvres et une bouche petites, un nez régulier et droit qui prolonge presque la ligne du front, une attitude pleine d'aisance et de dignité.



Phot. Giraudon Musée du Louvre.

LA DIANE DE VERSAILLES

Œuvre de l'école de Scopas. IVe siècle av. J.-C.

Myron excellait, lui aussi, dans la technique du modelé. Mais les traits caractéristiques de son talent, c'étaient l'énergie, le réalisme, le don de traduire le sentiment par le geste, ou l'instinct de l'animal par le mouvement. On admirait notamment sa *Vache* de bronze, son *Marsyas*, ses *Athlètes*, surtout son *Discobole* ou Lanceur de disque, dont nous possédons des copies. Quant à Phidias, il unissait aux qualités solides des Doriens toute l'élégance ionienne et la finesse attique. Il l'emportait principalement sur ses rivaux par l'élévation de son esprit, naturellement porté au grand, par sa préoccupation des choses de l'âme, par son rêve d'idéal et par une merveilleuse entente de la composition. Il sut donner aux dieux une noblesse et une majesté toutes divines. On reconnaît sa main dans plusieurs morceaux de la décoration du Parthénon, dont il avait tracé tout le plan. De plus, il avait exécuté seul plusieurs grandes statues : l'*Athèna Promachos* en bronze, ce colosse qui dominait l'Acropole, et ces deux chefs-d'œuvre de la sculpture en or et ivoire, l'*Athèna Parthenos*, le *Zeus* d'Olympie.

C'est à Athènes seulement qu'on a la pleine sensation de ce que fut l'art au siècle de Périclès. Le musée central et le musée de l'Acropole offrent au visiteur d'incomparables collections des marbres, des bronzes, des vases, des terres cuites du temps. Plus éloquent encore est le rocher de l'Acropole, avec sa couronne de temples dorés au soleil. Près des élégantes colonnades des Propylées, sur une terrasse d'où la vue s'étend au loin sur la plaine et la mer, se découpe en plein ciel le délicieux profil du temple de la Victoire Aptère. Vers le nord, au-dessus des soubassements du vieux temple d'Athèna, c'est l'énigmatique et capricieux Erechtheion, avec ses trois façades sculptées et ses multiples sanctuaires de niveaux différents, avec sa poétique galerie des Cariatides. Au sommet du rocher, c'est le divin Parthénon, qui a résisté à tant d'assauts, de tremblements de terre, d'incendies et de bombes, pour entretenir chez les pèlerins de l'art l'idée de la beauté parfaite. Tout mutilé, tout éventré qu'il est, il reste le chef-d'œuvre de l'architecture grecque, par la souveraine

majesté de ses façades et de ses portiques; le chef-d'œuvre aussi de la sculpture décorative, en dépit des vandales qui l'ont dépouillé. Phidias et ses élèves s'y sont joués de tous les obstacles avec l'aisance et la prestesse d'une audace mesurée. Dans les carrés des métopes, ils ont taillé sans effort apparent la querelle des dieux et des géants, le combat des Athéniens et des Amazones, des épisodes de la guerre de Troie, la lutte des Lapithes et des Centaures. Dans le champ des frontons, ils ont encadré deux groupes d'une grandiose simplicité, merveilleux de vie et d'abandon dans la noblesse des attitudes, de variété dans la symétrie traditionnelle : la *Naissance d'Athéna*, la *Querelle de Poseidon et d'Athéna* pour la possession de l'Attique. Sur la frise, ils ont fait défiler, aussi vivant qu'aux jours de fêtes nationales, le saint cortège des Panathénées, avec ses prêtres, ses jeunes filles en habit de gala, ses métèques chargés d'amphores, ses cavaliers, ses joueurs de flûte, ses sacrificateurs et ses dieux. Ces métopes, ces frontons, cette frise, dans une exquise harmonie des lignes et des tons, nous racontent la légende et la vie religieuse d'Athènes. C'est le suprême triomphe de la sculpture monumentale et de l'art.

Le IVe siècle. — Très brillant encore par ses créations artistiques, le IVe siècle annonce déjà cependant le déclin de l'hellénisme, ou du moins l'avènement d'un hellénisme nouveau. L'unité nationale, entrevue et même esquissée dans de vastes confédérations et dans les grands jeux, fut compromise à jamais par l'âpre rivalité des principaux Etats, de Sparte, d'Athènes, de Thèbes, qui essayèrent simultanément, ou tour à tour, de se tailler un empire. La guerre du Péloponèse et les guerres qui éclatèrent ensuite affaiblirent peu à peu la Grèce en face des ennemis qui l'entouraient. Dans toutes ces luttes, il n'y eut vraiment que des vaincus. Sparte, Thèbes et Athènes, en s'épuisant l'une l'autre, en mêlant les barbares aux affaires helléniques, jetèrent toutes ces cités aux pieds du roi de Perse. Lysias et Isocrate prêchèrent en vain l'union contre l'ennemi traditionnel; cette union se fit, mais aux dépens de la liberté des Hellènes. Au nord, du chaos des nations barbares avait grandi une monarchie à demi hellénique, qui asservit la Grèce en l'unifiant. Contre la Macédoine tous furent impuissants; Sparte avait perdu sa force; Thèbes ne sut que périr glorieusement après avoir aidé l'ennemi; Athènes ne se releva, à la voix de Démosthène, que pour finir avec honneur. Au congrès de Corinthe, Philippe reçut les hommages de toute la Grèce, le titre de généralissime et la direction de la guerre nationale contre les Perses. Son fils Alexandre conduisit à la conquête de l'Asie les Hellènes confédérés, ses alliés de nom, ses sujets de fait.

Ce qui caractérise l'art du IVe siècle, c'est un effort souvent heureux pour ouvrir des voies nouvelles, le dédain ou l'oubli des traditions, au moins dans le choix des sujets, la recherche de la grâce, du mouvement, de la vérité familière. Les artistes de ce temps ont une singulière habileté technique; ils en usent et parfois en abusent pour donner carrière à leur fantaisie. Ils n'égalent point sans doute leurs prédécesseurs pour la conception et l'ordonnance de la composition; cependant ils créent encore des types divins, ils ont un sens aiguisé du beau, et ils ont produit des chefs-d'œuvre d'une infinie délicatesse.



Musée du Louvre.

LA VICTOIRE DE SAMOTHRACE

Des monuments de cette époque il subsiste des ruines importantes. On construit alors ou l'on reconstruit plusieurs temples doriques : les temples d'Apollon à Délos et à Delphes, le temple d'Asklepios à Épidaure. L'ordre ionique tend à se transformer. Pythios, à la fois architecte et sculpteur, cherche à donner à cet ordre plus de grandeur, de richesse et de légèreté. Il dirige les travaux du célèbre Mausolée d'Halicarnasse, magnifique tombeau qu'Artémise, reine de Carie, fait élever à la mémoire de son mari Mausole. Il bâtit à Priène un temple d'Athéna, dont les dispositions furent imitées au nouvel Artemision d'Éphèse, rebâti après l'incendie d'Érostrate, et à Didyme, au temple d'Apollon, construit par Pæonios d'Éphèse et Daphnis de Milet.

Mais le fait capital, c'est l'apparition d'un ordre nouveau, l'ordre *corinthien*, qui fut inventé, dit-on, par le Corinthien Callimaque. Le dernier venu des ordres grecs est une sorte de compromis entre le dorique et l'ionique. On le reconnait surtout au chapiteau, sorte de corbeille aux flancs de laquelle s'étalent deux rangées de feuilles d'acanthe; des volutes, plus petites que dans les constructions ioniques, soutiennent les angles d'un tailloir mince, échancré sur les quatre faces. L'ordre corinthien ne se montre d'abord que timidement, dans une colonne du temple de Phigalie que construisit Ictinos, puis dans la décoration intérieure du temple d'Athéna à Tégée, œuvre de Scopas. Dès lors, on l'emploie concurremment avec les autres ordres, mais toujours pour les colonnades de la cella, dans plusieurs édifices. On l'associe à l'ionique dans le Philippeion circulaire d'Olympie, au Didymeion de Milet, à l'Asklepieion de Tralles. Polyclète le Jeune le combine avec le dorique dans la charmante Tholos d'Épidaure, construite vers 360. Enfin, l'ordre corinthien règne seul, à Athènes, dans la jolie colonnade du monument choragique de Lysicrate, élevé en 335. Il sera fort en faveur auprès des architectes de la Macédoine et de Rome.

A ce temps appartiennent encore bien d'autres ruines intéressantes, où l'on constate les mêmes principes et les mêmes goûts dans la diversité des applications : le théâtre d'Epidaure, construit par Polyclète le Jeune, et merveilleusement conservé; les parties anciennes du théâtre de Dionysos, à Athènes; sans doute aussi les théâtres de Délos et de Delphes; le portique d'Écho, à Olympie; la curieuse agora de Mantinée; les admirables fortifications et les portes de Messène.

La sculpture du IVe siècle est très brillante; mais elle sacrifie généralement la sévérité de l'art à l'expression et au raffinement. Elle vise à la grâce et à la perfection des formes. Elle inaugure, dans la plastique, la souveraineté du nu. L'art archaïque habillait ordinairement les personnages (cependant les Apollons primitifs sont représentés sans aucun vêtement). Au Ve siècle, le nu prévalait dans les statues d'athlètes, de héros et de dieux; mais



Phot. Brogi. Musée du Vatican.

DÉMOSTHÈNE

Statue en marbre, copie d'un bronze de Polyeuctos, exécutée en 279 avant notre ère.

on enveloppait encore d'une draperie le corps féminin. Au IVe siècle, l'artiste aime à montrer la femme dans une entière et chaste nudité. Par une singulière contradiction, à mesure qu'elle tendait à disparaître de l'art plastique, la draperie se déroula ou se chiffonna avec plus de souplesse et de grâce. Peu à peu s'introduisit dans les ateliers la mode des draperies collantes, accusant les formes, étendues sur le corps en plis imperceptibles comme du linge mouillé.

Trois grands sculpteurs résument en eux les tendances et les goûts de cette époque : Praxitèle, Scopas et Lysippe. Praxitèle d'Athènes est le maître de toutes les élégances et des chastes voluptés. Il efféminе les dieux; car il aime surtout à représenter la femme, et la plus femme entre toutes les déesses. Il nous est bien connu par son admirable *Hermès* d'Olympie, dont on a retrouvé l'original, par de bonnes répliques de son *Apollon Sauroctone*, de son *Satyre*, de ses Aphrodites, notamment la célèbre *Aphrodite de Cnide*. Scopas de Paros travaille avec Pythios aux bas-reliefs du Mausolée d'Halicarnasse. Il représente surtout les divinités de la passion, Dionysos, Aphrodite, Éos. Il aime la vigueur, le mouvement et vise à l'effet dramatique; à son école appartient peut-être la *Victoire de Samothrace*. Un peu plus tard, Lysippe de Sicyone, le sculpteur favori d'Alexandre le Grand, tente de réagir contre le goût nouveau, par un retour aux traditions des écoles doriennes. Il aime la force, représente surtout Héraklès et des athlètes. Nous possédons des copies de son *Apoxyomenos* ou Athlète au strigile et de ses statues d'Héraklès; l'*Hercule Farnèse* du musée de Naples, malgré la signature de Glycon d'Athènes, est sans doute une réplique d'une œuvre du maître de Sicyone. Lysippe modifia le canon de Polyclète, qu'il remplaça par un autre type, plus élancé, à la tête plus petite, au corps plus mince.

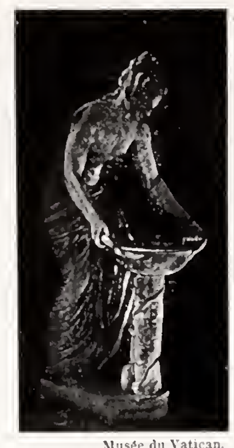


Musée Boncompagni, Rome.

GAULOIS SE PERÇANT DE SON GLAIVE APRÈS AVOIR TUÉ SA FEMME

Groupe en marbre ; copie d'un bronze de l'école de Pergame. Fin du IIIe siècle av. notre ère.

De l'œuvre de ces grands artistes, ou de leurs contemporains, nous possédons une riche série d'originaux ou de bonnes copies : les frontons de Délos et d'Épidaure, les statues et la frise du tombeau d'Harpagos à Xanthos, celles du Mausolée d'Halicarnasse, la frise du monument de Lysicrate; l'Athlète thessalien et un groupe de danseuses trouvés à Delphes; des répliques telles que l'*Apollon Sauroctone*, la *Vénus de Médicis*, l'*Apollon du Belvédère*, la *Diane de Versailles*, le *Sophocle* du Latran, l'*Apoxyomenos* et l'*Hercule Farnèse;* enfin, ces trois merveilles, l'*Aphrodite* ou *Vénus de Milo*, la *Victoire de Samothrace*, l'*Hermès* de Praxitèle. D'autres monuments, conservés en grand nombre, nous introduisent dans des ateliers plus modestes, au service de la foi populaire, des administrations, de la religion des morts. Ce sont, à vrai dire, des produits industriels, ex-voto, en-têtes de documents publics, de traités, de proxénie, de décrets, de comptes administratifs; mais on y rencontre des chefs-d'œuvre. La série la plus riche comprend les stèles funéraires. Une promenade au Céramique d'Athènes initie vite à la poésie de cet art, plus discret et plus touchant que les façades monumentales des nécropoles de Cyrène ou d'Asie Mineure. On y voit des scènes simples et naturelles, le mort entouré de sa famille, la mise au tombeau, le banquet funèbre, l'adieu suprême, Charon et sa barque, des hommes courant ou chassant, des femmes à leur toilette. Il s'en dégage une douce mélancolie, un regret des biens d'ici-bas, une résignation craintive à la vie incolore du tombeau.



Musée du Vatican.

UNE DANAÏDE



Phot. Alinari. Musée du Vatican.

LAOCOON ET SES FILS, ENLACÉS PAR DEUX SERPENTS

Groupe en marbre exécuté par les sculpteurs rhodiens Agesandros, Polydoros et Athenodoros, au début du Ier siècle av. notre ère.

Les arts industriels subissent le contre-coup des transformations accomplies dans le grand art; ils préfèrent de plus en plus les sujets familiers; mais ils se maintiennent grâce à la perfection de la technique. L'art monétaire compte encore de beaux jours, avec les monnaies de Thessalie, les pièces d'or de Philippe, les pièces d'argent d'Alexandre et de ses premiers successeurs.



Phot. Alinari.

MERCURE AU REPOS.
MUSÉE DE NAPLES.



Musée du Capitole, Rome.

LA JEUNE FILLE AU SERPENT

Marbre; copie d'un original grec de l'époque hellénistique.



Phot. Alinari. Musée du Vatican.

ARIANE ENDORMIE

Copie d'un original grec du IIIe siècle av. notre ère.



Musée du Vatican.

APHRODITE AU BAIN

Les peintres de vases cherchent les poses naturelles et les formes élégantes; ils traitent volontiers les scènes familières, nous introduisent dans l'intérieur des gynécées et des écoles. Les industries d'art, qu'alimente le goût nouveau du luxe privé, concourent toutes brillamment à la décoration des maisons, au renouvellement de la toilette féminine ou du mobilier des tombes. Il faut réserver une place à part aux fabricants de terres cuites, qui créent alors des merveilles. Les artisans des fabriques d'Athènes, de Corinthe, de Myrina, de Tanagra donnent carrière à leur fantaisie. Ils façonnent surtout des scènes de genre, des caricatures de dieux ou de héros, des portraits d'acteurs ou d'ouvriers, des statuettes licencieuses pour détourner le mauvais œil, des éphèbes à la palestre, des enfants qui jouent, des femmes en tenue d'intérieur, des élégantes en costume d'apparat, drapées dans leur himation, éventail en main, savamment coiffées, aux lèvres sensuelles, au chapeau retroussé comme leur nez. Avec ces bonshommes d'argile, si éveillés sous leur riche coloris, revit la Grèce de Ménandre dans son négligé de tous les jours, dans ses modes ou son déshabillé galant.

La peinture du temps, dont s'inspirent souvent les céramistes, n'est plus représentée pour nous que par des stèles peintes, trouvées surtout en Attique, et des restes de fresques découverts dans des tombeaux grecs de Cyrène ou de Crimée. Ces produits industriels ne sauraient donner une idée de ce que fut alors l'art du dessin et de la couleur. Les peintres du IVe siècle ont achevé la révolution artistique qui remplaça la grande fresque par le tableau de chevalet. Ils introduisirent des changements considérables dans la technique et le choix des sujets. La peinture au IVe siècle a eu trois centres principaux : Sicyone, la Béotie et l'Attique, l'Asie Mineure.

L'école de Sicyone, fondée par Eupompos, est par excellence l'école académique. Elle recueille les traditions des maîtres, vise surtout à l'exactitude et à l'élégance du dessin, fixe les lois de la perspective, veille à la pureté et à la finesse des couleurs, impose aux débutants une sévère discipline. Elle traite les grands sujets historiques, les allégories, les légendes. Tel paraît avoir été le caractère des œuvres de Pamphilos et de Mélanthios. Mais, par un singulier contraste, c'est à Sicyone aussi que s'était formé Pausias, le peintre du clair-obscur, des fantaisies et des scènes de genre.



Musée des Offices. Florence.

NIOBÉ ET UNE DE SES FILLES

Groupe en marbre; copie d'une œuvre de l'époque hellénistique.

Les artistes de l'Attique et de Thèbes recherchent surtout l'expression, la vie, l'émotion dramatique. Leurs œuvres semblaient des tragédies faites de lignes et de couleurs. Un des plus célèbres artistes de cette école est le Thébain Aristide, fils de Nicomachos. Il n'aimait guère que les sujets pathétiques; on voyait de lui une femme qui se pendait par amour. Il avait composé aussi une *Bataille contre les Perses*, et un *Dionysos* dont un roi lui offrit cent talents. Dans l'atelier de cet Aristide se forma Euphranor, qui s'établit ensuite à Corinthe, où il exécuta un *Pâris*, un *Ulysse feignant la folie*, un *Thésée*. Nicias, élève d'Euphranor, peignit surtout des batailles; pourtant on citait encore de lui une *Io*, une *Nekyia* ou scène infernale.

Au contraire, les peintres d'Asie Mineure s'abandonnaient à une véritable débauche de couleurs. Ils prétendaient faire illusion aux yeux et rivaliser avec la nature. Ils aimaient surtout les scènes de genre, où ils poussaient l'exactitude jusqu'au plus puéril réalisme. Vers la fin du Ve siècle, Zeuxis d'Héraclée avait peint un *Marsyas écorché vif*, le petit *Hèraklès étouffant les serpents*, une *Hélène*, une *Famille de centaures*. De son rival Parrhasios d'Éphèse on connaissait surtout la *Querelle d'Ajax et d'Ulysse*, un *Thésée*, un portrait du *Dèmos*. Timanthos avait laissé une *Iphigénie*, inspirée d'Euripide. Plus tard, Protogène de Caunos, réaliste minutieux, peignit un *Satyre au repos* et des figures qui représentaient les deux *Vaisseaux sacrés des Athéniens*.

Au temps d'Alexandre, un homme semble résumer en lui tous les efforts des diverses écoles. C'est Apelle de Colophon. Il savait dessiner comme à Sicyone, émouvoir comme à Athènes, poser un ton comme à Éphèse. Il s'essaya dans tous les genres, mais il excella surtout dans le portrait. Il fut le portraitiste préféré d'Alexandre, qu'il représenta dans toutes les attitudes, à pied, à cheval, sur un char de triomphe ou tenant la foudre. Dernier venu des grands artistes grecs, Apelle résumait en lui leurs traditions et leurs dons; aussi resta-t-il le maître favori des praticiens de l'époque alexandrine.

L'art alexandrin. — Des conquêtes d'Alexandre était né un nouvel hellénisme, au domaine beaucoup plus vaste, mais moins

original, plus mêlé, à demi oriental. Soumise successivement aux rois de Macédoine, d'Asie Mineure, de Syrie ou d'Egypte, la Grèce propre ne conservait plus guère que des libertés municipales et le droit de flatter ses maîtres. Quelque temps elle parut reprendre un peu de force sous la direction des chefs énergiques de la Ligue achéenne ou de la Ligue étolienne. Mais l'opposition et les luttes armées de ces deux ligues, qui tour à tour appelèrent à l'aide l'étranger, finirent par donner à la Grèce le coup de mort; et en 146 avant J.-C. elle devint province romaine sous le nom d'Achaïe. En réalité, depuis la conquête de l'Asie, le centre de l'hellénisme était déplacé. Presque toute la vie politique et même artistique était à Alexandrie, à Antioche, à Pergame, dans ces monarchies gréco-orientales nées de la conquête. A leur tour, ces monarchies s'épuisèrent par leurs rivalités, et elles finirent par tomber sous la domination des Romains. Depuis le IIe siècle avant notre ère, l'hellénisme perd sa vitalité. Les Grecs ne seront plus que les éducateurs du monde romain.

A l'usage de cette civilisation toute nouvelle naît un art nouveau, qui, en face de l'ancien art grec, semble presque un art de parvenus. On commence à apprécier la richesse de la matière plus que le talent de l'artiste. L'habileté technique se conserve; mais de plus en plus on perd le goût de la simplicité, le sens de la mesure et des proportions. En toute chose on vise au grand et au riche. Les plus belles œuvres de cette période sont gâtées par l'emphase.

Les villes mêmes ont une physionomie nouvelle. Dans les cités neuves d'Asie ou d'Egypte, on trace les rues au cordeau, des rues larges et commodes, bordées de maisons somptueuses, de palais et de portiques. Dans leur amour de la richesse et du colossal, les architectes mêlent les genres et les ordres. Ils préfèrent l'ordre corinthien, comme plus orné; mais bientôt ils le surchargent d'autres ornements et créent l'ordre bâtard connu sous le nom d'ordre « composite ». De ce temps datent les monuments de l'Acropole de Pergame, le Portique de Philon à Éleusis, le Portique d'Attale à Athènes; le Leonidaion, les Propylées, la Palestre et le Gymnase d'Olympie; et, à Délos, le Portique de Philippe V, les Propylées, le Portique tétragone, le Sanctuaire des taureaux. On suit de génération en génération la décadence des formes, et l'on touche à l'art gréco-romain tel qu'on le trouve à Athènes au temple de Zeus Olympien ou à l'Odéon de Tibérius Claudius Herode.

Les arts industriels se défendent mieux, grâce aux traditions d'atelier et à l'adresse de la technique. Mais le goût manque à la plupart des artisans. Les céramistes s'ingénient trop à renouveler les formes et la décoration; ils exécutent des poteries émaillées à reliefs et ornements dorés; ils façonnent des vases en forme de statuettes, de bustes, de cornes à boire, de nègres, de bateaux, d'ânes, d'oiseaux, de crocodiles. Dans l'art monétaire et la glyptique, le modelé devient mou et les types monotones. Les fabricants de terres cuites à Smyrne, à Myrina, à Pergame, à Tarse copient leurs prédécesseurs ou s'amusent à des sujets grotesques de forains et de bateleurs. En revanche, le travail du métal reste vigoureux, comme le montrent bien des bronzes trouvés à Herculanum ou à Pompéi, et les grandes pièces d'argenterie du trésor de Bosco-Reale. On voit même se développer un art presque nouveau, la mosaïque, que perfectionna surtout Sosos de Pergame, et dont on a découvert d'intéressants spécimens dans des maisons de Délos.



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

L'ENFANT A L'OIE

Groupe en marbre; copie d'un bronze de Boethos, du IIIe siècle av. notre ère

Quant à la peinture, elle existe à peine, au moins comme art original. Les auteurs citent seulement quelques noms : Aétion, Théon de Samos, l'Égyptien Antiphilos, un fervent de la caricature. Cependant on dut exécuter alors bien des compositions décoratives d'après les procédés traditionnels. De l'alexandrinisme relèvent les fresques de Pompéi et une curieuse série de portraits, trouvés récemment en Egypte, dont quelques-uns paraissent antérieurs à l'ère chrétienne.

Le seul art qui conserve quelque vitalité, c'est la sculpture. Un certain nombre d'artistes restent fidèles aux traditions classiques, surtout de l'école de Lysippe. De leurs ateliers sont sorties plusieurs œuvres intéressantes dont nous possédons des répliques : l'*Aphrodite au bain* et l'*Ariane endormie* du Vatican, le groupe de *Niobé et des Niobides*. Cet art traditionnel se prolongera jusque sous l'empire romain avec Apollonios d'Athènes, qui a signé le *Torse du Belvédère*, avec Cléomène, qui a signé la *Vénus de Médicis*, avec Glykon et Sosibios, avec Pasitélès et tant d'autres qui ont exécuté des copies d'anciens chefs-d'œuvre, avec les praticiens qui ont modelé les innombrables statues gréco-romaines trouvées dans les fouilles d'Athènes, d'Olympie ou de Delphes.

D'autres artistes de l'époque hellénistique ont cherché du nouveau. Ils ont aimé le réalisme, comme l'auteur de l'*Esclave scythe*, connu sous le nom de *Rémouleur*, ou les sujets de genre, comme les auteurs de l'*Enfant à l'oie*, de la *Jeune fille au serpent*, de tant d'autres fantaisies dont les répliques égayent les galeries de nos musées. On a exécuté aussi beaucoup de portraits de rois ou de personnages historiques : tel le *Démosthène* du Vatican. Des artistes d'Alexandrie, rivalisant avec la peinture, ont imaginé le bas-relief pittoresque ou le groupe pittoresque, dont on peut se faire une idée par le *Nil* du Vatican. Enfin trois écoles célèbres ont tenté de créer un art tout nouveau, moins harmonieux sans doute et beaucoup moins pur que l'ancien art grec, mais puissant parfois dans son raffinement : l'école de Pergame, avec Isigonos, Stratonicos, Antigonos, Nikeratos; l'école de Tralles, avec Apollonios; l'école de Rhodes, avec Charès, Atheno-



Musée de Berlin.

ATHÉNA COMBATTANT LES GÉANTS

Grande frise de l'autel de Pergame : première moitié du IIe siècle av. notre ère.



Musée des Offices, Florence.

L'ESCLAVE SCYTHE

Statue en marbre, dite « l'Arrotino » ou « le Rémouleur ».

doros et Polydoros. L'école de Rhodes est représentée surtout pour nous par le *Laocoon* du Vatican, œuvre d'Athenodoros, de Polydoros et d'Agesandros; l'école de Tralles, par le *Taureau Farnèse* du musée de Naples, œuvre d'Apollonios et de Tauriskos.

C'est à Pergame que l'art hellénistique se présente sous son plus beau jour. Des fouilles nous ont rendu en partie les trésors artistiques entassés sur leur Acropole par les Attales et les Eumènes. L'ancienne capitale des Attalides occupe une série de terrasses qui se dominent l'une l'autre. Sur les pentes inférieures de la colline s'étend la ville basse, où l'on suit le tracé des rues bordées de maisons ou de portiques. Au-dessus, l'Agora, entourée de galeries, un petit temple de Dionysos, et une plate-forme d'où l'on gagne le théâtre. Plus haut, le grand autel de Zeus et d'Athèna, que bordaient de longues frises sculptées, aujourd'hui à Berlin. Si l'on s'élève encore, on rencontre une porte qui donne accès à l'Acropole proprement dite. On débouche sur une esplanade, qu'entourent le temple d'Athéna Nikephoros et deux grands portiques à balustrades ornées de trophées. Là étaient la célèbre bibliothèque, un musée de chefs-d'œuvre de l'ancienne sculpture grecque, et tout un peuple de statues royales ou princières. Au sommet du rocher, le palais du roi et un grand temple. Tout cela dans un site merveilleux, mais avec un goût de la symétrie qui annonce l'art romain ou l'art moderne. Pendant plusieurs générations, les sculpteurs de Pergame travaillèrent à embellir cette Acropole. Nous possédons d'eux un ensemble d'œuvres imposant : la série des ex-voto d'Attale Ier, ces Amazones, ces Gaulois mourants ou blessés, qui rappelaient les victoires sur les Gaulois d'Asie; les deux frises de l'autel de Zeus, dont la grande représente la *Lutte des dieux contre les géants*. L'exécution en est inégale et heurtée; l'énergie n'y va point toujours sans l'emphase; mais on ne saurait y méconnaître l'habileté technique, la puissance du rendu, la hardiesse heureuse du réalisme, le don de la vie et du mouvement.

En somme, l'art alexandrin, en ce qu'il a de meilleur et d'original, est un art nouveau, qui rompt avec les traditions helléniques, mais qui annonce par certains côtés l'art moderne. Il a exercé une très grande action sur l'art romain, qui a hérité de lui l'ordre composite, la tradition et le goût des vastes proportions, du bas-relief historique, de la mosaïque, de la peinture décorative, de la vaisselle d'or et d'argent. On saisit sur le vif cette influence prédominante devant les fresques ou les mosaïques de Pompéi, devant les bronzes d'Herculanum et tous les trésors du musée de Naples.

Nous voici à l'extrême limite de cette longue évolution de l'art hellénique. Il peut être utile, en terminant, de jeter un coup d'œil sur le chemin parcouru, pour y bien marquer les étapes et y jalonner les conquêtes. Depuis le temps des plus anciens monuments que l'on rencontre sur le sol de l'Hellade jusqu'aux dernières créations de l'alexandrinisme il s'est écoulé plus de dix siècles. Dix siècles d'efforts persistants, de tendances et d'ambitions assez divergentes et de succès inégal, mais jamais stériles et jamais indifférents. Presque chaque époque a eu sa physionomie distincte; et pourtant l'on observe une certaine unité dans la diversité des aspects. Quelques traits dominants ont toujours persisté : à plusieurs reprises, l'art grec a pu se renouveler, même se transformer, sans cesser d'être l'art grec.

Ce qui frappe d'abord l'observateur le plus superficiel, c'est l'extraordinaire fécondité du génie architectural ou plastique et des arts du dessin. C'est par centaines et par milliers que se présentent à nous les noms d'artistes, connus soit par Pausanias ou Pline, ou d'autres auteurs, soit par les innombrables signatures relevées de nos jours sur les bases des statues, les pierres gravées ou les monnaies. Depuis plus d'un demi-siècle, on fouille sans trêve le sol hellénique; et partout, depuis la Sicile jusqu'à la Thrace ou la Crimée, depuis l'Asie Mineure jusqu'à la Cyrénaïque ou l'Egypte, on voit sortir de terre, des nécropoles ou des ruines, les témoins de cette merveilleuse fécondité de l'art. Tous les grands musées d'Europe sont peuplés de marbres grecs, de copies ou de répliques des marbres grecs. La Grèce moderne, enrichie par tant de fouilles, réussit malaisément à loger toutes les trouvailles. Le musée de l'Acropole est encombré; l'admirable musée national d'Athènes, où l'on suit de salle en salle toute l'histoire du génie hellénique, n'était pas terminé qu'il devenait trop étroit; et les touristes doivent courir d'Olympie à Délos, de Delphes à Sparte, à la recherche des musées locaux annexés aux ruines. Chaque année, la Grèce ancienne déborde un peu plus sur la Grèce moderne.

Ce génie si fécond a été, plus encore, un génie original. Dans le fouillis de nos vieux musées ou d'une collection d'amateur, dans le bric-à-brac d'un marchand d'antiquités, un œil un peu exercé reconnaît aussitôt une œuvre grecque : le modelé, la justesse et la pureté des lignes suffisent à trahir la provenance. C'est donc que cet art grec est un, malgré la diversité de ses manifestations, et qu'il ne ressemble à aucun autre. D'abord, il est profondément humain; il ramène sur la terre jusqu'aux dieux; il ne cherche ni à effrayer ni à surexciter l'imagination, ni à grandir ni à rapetisser les choses; dans la nature, il ne voit que l'homme, et, dans l'homme, le Grec. Il ne vise qu'à



Musée de Naples

LES JOUEUSES D'OSSELETS

Peinture grecque trouvée à Herculanum.



Phot. Giraudon.

COLLIER ET CACHE-OREILLES PROVENANT D'OLBIA



Musée du Louvre.

CISTE DE PRÉNESTE GRAVÉE AU TRAIT



MONNAIE DE SYRACUSE



Phot. Giraudon.

APPLIQUE EN BRONZE



Musée du Louvre.

DESSUS DE BOITE A MIROIR

En bronze.

bien comprendre son modèle, sauf à en tirer tout ce que ce modèle contient de beauté. Aussi la constante préoccupation des maîtres a-t-elle été le sens des proportions humaines. Ces proportions, l'âge archaïque les a cherchées avec une obstination jamais lasse; l'âge classique les a découvertes et fixées dans des canons théoriques et des chefs-d'œuvre; l'âge alexandrin les a observées encore, mais en les concevant autres. Aux yeux des modernes, cette merveilleuse entente des proportions, cette sûreté et cette mesure dans la hardiesse, est à coup sûr la caractéristique de l'art grec.

Le secret des ateliers helléniques n'a rien de mystérieux; c'est tout simplement l'étude patiente, obstinée, du modèle. Le vrai, tel a été toujours le souci principal et, l'on peut dire, le seul idéal des artistes de la Grèce, même d'un Phidias. Cette hantise de la vérité, cet effort pour l'atteindre, on l'observe déjà dans les plus vieux monuments de l'âge mycénien : bas-reliefs de Mycènes, fresques de Tirynthe ou de Gnosse, à plus forte raison dans les essais plastiques de l'âge archaïque. Dès le VIIe siècle avant notre ère, grâce aux grands jeux, aux exercices gymniques, aux mille trahisons de la vie en plein air, tous les Hellènes purent étudier, sans voile et sans gêne, le modèle vivant, qui s'étalait à tous les yeux, sans fausse honte, dans les corps vigoureux et sveltes des athlètes. L'idéal du Ve siècle, chez Phidias et d'autres, substituait simplement à la vérité vulgaire une vérité plus haute, une vérité de choix.

PAUL MONCEAUX.



Phot. Giraudon. Louvre.

PIED DE MIROIR

Bronze provenant de Thèbes.

VASES PEINTS GRECS ET ÉTRUSQUES



1. Amphore étrusque (Bib. Nationale, Paris). — 2. Kyathos (Bib. Nationale). — 3. Plateau (Bib. Nationale). — 4. Oxybaphon (Apothéose d'Hercule) [Bib. Nationale]. — 5. Coupe d'Arcésilas (Bib. Nationale). — 6. Amphore étrusque (Musée archéologique, Florence). — 7. Œnochoé de style corinthien (Bib. Nationale). — 8. Amphore panathénaïque (Bib. Nationale). — 9. Canthare (Bib. Nationale). — 10. Vase étrusque, dit « vase François » (Musée archéologique, Florence). — 11. Cratère de Thésée (Bib. Nationale).

Phot. Alinari, Brogi, Giraudon.



Musée du Louvre.

UNE PROCESSION FUNÈBRE
Plaques peintes trouvées à Cervetri.

L'ART ÉTRUSQUE

Musée étrusque de Florence.

CHIMÈRE ÉTRUSQUE

Le rôle joué par les Etrusques dans l'histoire de l'Italie ancienne a été des plus importants. Pendant les siècles qui précédèrent le triomphe de Rome, le peuple étrusque fut le plus puissant et le plus brillant des peuples italiotes. Son hégémonie s'étendait alors de la vallée inférieure du Pô jusqu'à la Campanie. Plus tard, les invasions gauloises au nord, les progrès des Romains au sud, la resserrèrent dans la région que les anciens appelaient l'Etrurie et que l'on désigne aujourd'hui sous le nom de Toscane.

La civilisation étrusque exerça sur Rome une influence profonde, dont les traces subsistèrent dans la religion et le culte romain jusqu'aux derniers siècles du paganisme.

L'ARCHITECTURE

L'architecture étrusque, ses procédés et ses traits distinctifs se révèlent surtout dans quelques fragments de murailles de villes, dans les restes, bien conservés, de la *Cloaca maxima*, à Rome, dans plusieurs groupes de tombes; nous connaissons les temples étrusques par les descriptions que l'architecte romain Vitruve nous en a laissées; quant aux maisons, nous pouvons nous en faire une idée grâce à quelques urnes cinéraires qui en reproduisent la forme et la disposition générale. L'architecture étrusque n'est originale que par l'emploi de la voûte appareillée; mais les Etrusques ne firent usage de la voûte que pour les canaux souterrains, tels que la *Cloaca maxima*, et pour les portes de leurs cités, Tarquinies (Corneto), Faléries, Sutri, etc. Les temples étrusques, au contraire, étaient des temples grecs, à peine modifiés sous l'influence de certaines obligations rituelles (l'ordre toscan, dans lequel on a voulu voir un ordre indépendant des ordres grecs, n'est qu'une déformation de l'ordre dorique). Les tombeaux d'Etrurie rappellent, par leur forme et leur ornementation, les sépultures de la Grèce mycénienne, de la Phrygie et de la Lydie. Les uns sont creusés dans le roc et se composent soit d'une chambre unique, soit d'un groupe de chambres précédées de galeries souvent tortueuses et compliquées; les autres ont la forme de cônes reposant sur d'énormes socles cylindriques.

LA SCULPTURE ET LA PEINTURE

De la sculpture proprement dite presque rien ne s'est conservé. Les Etrusques ne taillaient leurs statues ni dans le marbre, ni dans la pierre dure; ils les modelaient en argile ou les coulaient en bronze. Quelques-unes de celles-ci ont survécu : tels le guerrier connu sous le nom de *Mars de Todi* et le groupe de l'*Enfant à l'oie*, l'*Orateur étrusque* ou la *Chimère* de Florence.

Les statues et les reliefs en terre cuite aujourd'hui connus



MUR ÉTRUSQUE DE CORTONE



Phot. Alinari. Musée étrusque de Florence.

SARCOPHAGE ÉTRUSQUE EN TERRE CUITE PROVENANT DE CHIUSI

sont beaucoup plus nombreux, les uns et les autres proviennent de tombeaux. Les statues, souvent couchées, ornaient les couvercles des sarcophages; les reliefs décoraient les faces latérales soit de ces mêmes sarcophages, soit des urnes cinéraires. D'une nécropole voisine de Bologne est sortie toute une série de stèles funéraires en pierre ornées de bas-reliefs.

La sculpture étrusque, telle que nous pouvons la juger, est moins originale encore que l'architecture. Les monuments que nous en possédons sont précieux pour l'étude de la civilisation étrusque, parce qu'ils nous montrent, avec une exactitude de détails vraiment minutieuse, ce qu'étaient les costumes et les parures que préféraient les Étrusques, ce qu'étaient aussi les cérémonies qui accompagnaient les funérailles solennelles, banquets, jeux et chasses; mais ces monuments n'ont aucune valeur esthétique : non seulement ceux qui les fabriquaient n'avaient aucune préoccupation d'art, mais ils ne se souciaient même pas, semble-t-il, de la perspective, des proportions ni de l'harmonie. C'est à peine si l'on peut reconnaître, à travers des imitations maladroites et souvent inintelligentes, l'influence des modèles grecs. D'autre part, lors même que les Étrusques empruntaient à la mythologie de la Grèce les scènes et les motifs dont ils décoraient leurs sarcophages, leurs urnes ou leurs stèles funéraires, ils n'avaient aucun scrupule d'y introduire des personnages de leur propre invention, en particulier des démons infernaux, Furies ou Charons, à la physionomie monstrueuse.

Phot. Alinari. Musée étrusque de Florence.

STATUE DE MAGISTRAT DITE L'ORATEUR ÉTRUSQUE

Dans les grands tombeaux, les parois des chambres sépulcrales étaient presque toujours ornées de peintures à fresque. Les plus célèbres de ces peintures sont celles qui ont été découvertes dans la nécropole de Tarquinies (Corneto). L'inspiration est exactement la même que celle des sculptures. On y reconnaît un mélange, presque toujours confus et gauche, de légendes grecques et de personnages empruntés à la sombre démonologie des Etrusques. Ici le Charon étrusque assiste au sacrifice de Polyxène; là il se tient près de Thésée et de Pirithoüs descendus dans les Enfers. D'autres peintures représentent des scènes empruntées à la vie de chaque jour : un banquet, une boutique de boucher, avec plusieurs animaux éventrés et suspendus, etc.

Le style de ces peintures varie suivant les époques; mais lui aussi n'est qu'un pâle et lointain reflet de Grèce. Presque toujours l'exécution est sans talent; c'est seulement dans les œuvres les plus récentes que le dessin et le coloris témoignent d'une réelle habileté professionnelle.

LES ARTS MINEURS

Tel est encore le caractère essentiel et distinctif des arts mineurs en Étrurie. Les Étrusques ont frappé des monnaies; mais leurs monnaies ne furent que des imitations malhabiles des belles séries que frappaient les cités de la Grande Grèce. De même ils ont fabriqué des bijoux en très grand nombre, car ils aimaient à se parer de colliers, de chaînes, de pendeloques, de bracelets, de fibules; ils ont voulu reproduire les modèles qu'ils avaient achetés soit en Grèce, soit à des marchands grecs venus dans leur pays, mais ils n'y ont point réussi. Ce qu'ils appréciaient dans un bijou, c'était moins la finesse, la grâce, l'art que la valeur marchande, la masse, le poids du métal précieux.



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

MIROIR A PIED EN BRONZE

Quant aux objets en bronze (cistes, miroirs, armes, etc.) et aux vases en terre cuite, qui sont sortis par milliers des nécropoles étrusques, il importe avant tout de les diviser en deux catégories bien distinctes : ceux qui sont d'importation grecque, ceux qui ont été réellement fabriqués par les Étrusques. Seuls les premiers méritent vraiment d'être appelés des objets d'art. Les autres n'en sont que de maladroites contrefaçons. Si quelques pièces primitives sont curieuses par leurs formes et par leurs couvercles à têtes humaines; si les vases revêtus de vernis noir appelé « bucchero » se distinguent par une ornementation quelquefois étrange, il n'y a là rien qui mérite le nom d'œuvre d'art; tout au plus peut-on signaler l'habileté de la technique et l'aspect original de certaines poteries.

En un mot, il n'y a pas eu d'art étrusque, si la première et la plus nécessaire condition de l'art est l'effort original vers l'idéal ou vers la beauté. Ce n'est pas à dire, pourtant, que les nombreux monuments découverts en Étrurie n'aient aucune importance pour l'histoire de l'art antique. En architecture, en sculpture, surtout en peinture, en toreutique, en céramique, nous entrevoyons, par delà ces copies inintelligentes et ces imitations grossières, des modèles grecs aujourd'hui perdus. Un juge compétent, M. J. Martha, a écrit : « Ce qui donne aux fresques étrusques un prix particulier, c'est qu'elles sont comme les témoins d'un art disparu... Les œuvres, toutes les œuvres, ont péri. Les peintures de l'Étrurie nous en offrent comme un reflet lointain. Quand les peintres de Tarquinies, de Clusium, de Caere, de Vulci, exécutaient leurs fresques, ils appliquaient des procédés de dessin, de composition, de coloration qu'ils n'avaient pas inventés, qu'ils tenaient d'une tradition importée et dont l'origine était dans les grandes écoles de la Grèce. »

J. TOUTAIN.



ENFANTS JOUANT. FRESQUE DE LA CASA DEI VETTII A POMPÉI

L'ART ROMAIN



Ph. Giraudon. Bibl. nat.

ESCLAVE ÉTHIOPIEN

Bronze trouvé à Chalon-sur-Saône.

Il est de mode aujourd'hui de rabaisser et de dénigrer l'art romain : nous allons montrer que, s'il n'a pas l'originalité d'invention, la pureté de style et la haute poésie de l'art grec, il a d'innombrables qualités à lui, sérieuses, parfois brillantes. Les formules empruntées à ses prédécesseurs — Etrusques, Grecs, voire Égyptiens — comme il se les est assimilées et comme il les a transfigurées! « Entre ses mains, comme l'a dit M. Martha, les idées d'autrui se transformaient et devenaient romaines. Industries, mœurs, arts, philosophies, religions, tout ce que Rome s'annexa, reçut à jamais la marque de son génie original. » Gardons-nous surtout d'oublier que l'art romain nous a rendu le service d'approprier aux besoins du continent européen les conquêtes de l'art grec et que, par là, il est véritablement devenu l'initiateur et l'éducateur de l'art moderne.

L'érudition moderne a pris trop au sérieux les boutades de quelques écrivains latins. « Nous méprisons ces futilités, disait Cicéron dédaigneusement en parlant de l'art; nous les abandonnons aux peuples tributaires pour leur servir de consolation et d'amusement dans leur esclavage. » Virgile de son côté s'écriait : « D'autres modèleront avec plus de suavité le bronze qui respire; ils tireront du marbre des visages vivants; ils plaideront avec plus d'éloquence : toi, Romain, occupe-toi de gouverner les peuples. » Lucien place la science bien au-dessus de l'art. Sénèque, Juvénal, Plutarque, traitent l'art et l'artiste avec le dernier dédain.

La vérité est que les Romains, s'ils faisaient peu de cas des artistes (qui étaient souvent des esclaves), prisaient haut l'art. Ils distinguaient entre l'ouvrier et l'œuvre. De là vient que les noms de tant de maîtres éminents, — l'architecte du Panthéon, les sculpteurs de l'arc de Titus, des statues d'Agrippine ou de Marc-Aurèle, les mosaïstes de la *Bataille d'Arbelles*, — sont un mystère pour nous : nous ne connaissons les noms d'aucun représentant de la si brillante école de sculpture romaine.

A Rome, l'art était avant tout une institution sociale, un des rouages de la machine gouvernementale. Ainsi que l'a fort bien dit M. Choisy dans son *Histoire de l'architecture*, « si l'art grec semble un culte désintéressé rendu aux idées d'harmonie et de beauté abstraite, chez les Romains l'architecture devient le signe d'une activité toute-puissante, pour qui la construction des édifices publics est un moyen de domination. »

Considérons leurs guerres : elles ne se conçoivent pas sans l'accompagnement de l'art. Avec une armée romaine en campagne, partout où pénètre le légionnaire, l'ingénieur et l'architecte le suivent d'un pas égal : la veille, la bataille; le lendemain, la pose d'une première pierre. Visitez la Grande-Bretagne ou la Dacie, l'Espagne ou la Tunisie, la Palestine, la Syrie, la Mésopotamie, des bords de la Tamise à ceux du Danube et de l'Euphrate, partout les temples, les thermes, les aqueducs surgissent comme sous le coup de baguette d'une fée. Les soldats, les premiers, étaient employés pendant leurs loisirs à établir des routes, à creuser des canaux, à construire des remparts, des citadelles, des édifices publics de toute nature.

Par là, par ces préoccupations d'utilitarisme, les Romains se rapprochent bien plus des Égyptiens et des Assyriens que des Grecs.

Nulle part encore nous n'avons vu une fusion, sinon peut-être aussi harmonieuse, du moins aussi solide, de l'art et de la civilisation. Est-il une seule des contrées soumises aux anciens maîtres du monde qui ne proclame, en indestructibles monuments de pierre ou de brique, leurs principes de gouvernement, leur souci du bien-être des peuples vaincus, leur foi dans un idéal international? Sans chercher bien loin, en plein Paris, le palais des Thermes, bâti à la fin du IIIe ou au commencement du IVe siècle, rappelle le souvenir de Constance Chlore et celui du dernier défenseur du paganisme, Julien l'Apostat; à Paris également, à l'angle de la rue Monge, se dressent les Arènes de Lutèce, si imposantes encore,



CHAPITEAU CORINTHIEN

Temple de Jupiter Stator, à Rome.



TEMPLE CIRCULAIRE, AU BORD DU TIBRE, A ROME
Connu sous le nom inexact de temple de Vesta ou d'Hercule vainqueur; aujourd'hui chapelle de Santa Maria del Sole.

bien que toute une moitié en soit cachée par les constructions postérieures; à quelques kilomètres de notre mur d'enceinte, se développent les trois arches de l'aqueduc d'Arcueil, dont l'emplacement a été si bien choisi que nos ingénieurs modernes ont été forcés d'en respecter le tracé. Partout ainsi ces conquérants par excellence s'efforçaient de faire oublier la perte de la liberté par les bienfaits de la paix et par le prestige d'une civilisation supérieure. Il arriva à la fin — c'est Bossuet qui parle — « que tous les sujets de l'Empire se crurent Romains ».

Dans le gouvernement intérieur, l'art intervint périodiquement, incessamment, pour marquer chaque révolution, chaque acte politique. Sylla fait renverser, comme de raison, les trophées de son ennemi Marius. César, à son tour, les rétablit en secret, les fait porter de nuit au Capitole; le jour venu, le peuple les voit réintégrés à leur ancien poste. Lors de l'exil de Cicéron, son ennemi, le tribun Clodius, donne l'ordre de brûler les maisons de campagne du grand orateur et d'élever, sur l'emplacement de sa maison de Rome, un temple à la Liberté.

Sous l'Empire, à peine un empereur est-il tombé que le peuple renverse ses statues. Disons à ce sujet que les souverains eux-mêmes donnent le signal du vandalisme, en faisant détruire les monuments élevés à la gloire de leurs prédécesseurs. Avant de briser les statues, on les couvre d'inscriptions satiriques ou ignominieuses.

A la fin, comme ces révolutions de palais sont trop nombreuses, on se contente de remplacer la tête de l'empereur défunt par celle de son successeur. Les sculpteurs en viennent à fabriquer chaque statue en deux pièces distinctes : la tête et le corps. La tête, déboulonnée en cas de besoin, le reste de la statue pouvait servir encore. Quel peuple pratique!



Phot. Giraudon — Musée du Louvre.

CIPPE FUNÉRAIRE
DE FUNDANIUS VELINUS
Trouvé à Rome.

Le plus cruel des empereurs, Caligula, avait donné l'exemple de ces substitutions, lorsqu'il avait ordonné de faire venir de Grèce les statues des dieux consacrées par le respect des peuples, entre autres le *Jupiter Olympien* de Phidias, pour remplacer leur tête par la sienne. Heureusement des prodiges empêchèrent le déplacement du *Jupiter*.

L'ARCHITECTURE

La gloire de Rome, c'est l'architecture. Est-il une civilisation où chaque fonction vitale soit accusée avec une telle netteté à l'aide de la pierre ou de la brique? Le peuple — affirme un historien — tenait à se voir entouré de ces édifices grandioses qui symbolisaient son pouvoir, soit qu'il l'exerçât lui-même, soit qu'il le déléguât à ses commettants.

Voici d'abord le temple, asile de la religion. Rien de plus varié ni de plus magnifique. Ici c'est un somptueux rectangle : le temple d'Antonin et de Faustine, à Rome, avec son ample portique et son riche entablement, où les griffons alternent avec les vases; là c'est la rotonde grandiose du Panthéon dit d'Agrippa, avec ses splendides incrustations de marbre et sa coupole monumentale; puis, sans transition, nous nous trouvons en face de joyaux où l'élégance tient lieu de toute autre préoccupation : tels les charmants petits temples circulaires de Vesta, à Rome et à Tivoli.

Les idées de triomphe, chères au peuple soldat, trouvent à leur tour leur expression dans des monuments si heureusement agencés que la postérité a dû les copier, désespérant de pouvoir y ajouter quoi que ce soit : tels sont les rostres, les arcs de triomphe de Rome (arcs de Titus, de Septime-Sévère, de Constantin), les arcs d'Auguste à Aoste, à Suse, à Pola, à Rimini, ceux de Trajan à Bénévent et à Ancône, l'arc d'Orange, etc.; telles encore les colonnes triomphales de Trajan et d'Antonin le Pieux à Rome; de Théodose et d'Arcadius à Constantinople.

L'exercice de la justice a pour elle le Forum, les basiliques, les prétoires. A l'hygiène publique ressortissent les thermes; à l'enseignement se rattachent, outre les gymnases, les bibliothèques, les pinacothèques, les glyptothèques. Prenons-nous les lieux de divertissement, nous rencontrons le théâtre, l'amphithéâtre, le cirque, la naumachie, le stade, les arènes, ayant chacun une destination distincte. Ces asiles des plus bas et sanguinaires spectacles sont aussi vastes que somptueux : à Rome, le Colisée, ou amphithéâtre Flavien, commencé par Vespasien et terminé par Titus, peut renfermer 87 000 spectateurs; le cirque Maxime, d'abord 150 000, puis 260 000, finalement 400 000! La province ne reste guère en arrière : à Capoue, à San Germano, à Lucques, à Fiesole, à Vérone, à Pola, à Nîmes, à Arles, à Lutèce, à Champlieu, près de Crépy-en-Valois, surgissent, longtemps encore après l'avènement du christianisme, des théâtres, amphithéâtres ou arènes qui s'efforcent de rivaliser avec ceux de la capitale.

Viennent ensuite les innombrables constructions qui incarnent l'idée de défense et de patriotisme : les remparts, les tours et les portes monumentales, depuis la *porta Maggiore* de Rome, depuis les portes de Spolète, de Pérouse, de Vérone, jusqu'à la porte d'Or de Salone, la porte Noire de Trèves, la porte de Mars à Reims ou la porte d'Arroux à Autun.

Rien que pour la vie politique, que d'édifices divers : le Forum (à l'origine c'était un marché); les *comitia*, destinés aux assemblées du peuple; la *curia* ou siège du sénat; l'*atrium libertatis* pour les censeurs, la *villa publica*, où se fait l'opération du cens; le *tabularium*, où sont déposées les archives publiques, consistant principalement en tables de bronze.

Il n'est pas jusqu'au service des eaux et des égouts qui n'ait donné naissance à des chefs-d'œuvre d'architecture, depuis la Cloaque maxime, avec son magnifique appareillage en pierres de taille, construite sous les premiers rois, jusqu'aux aqueducs, jusqu'aux châteaux d'eau, jusqu'aux fontaines monumentales! Et notons que la plupart de ces constructions, dont le modèle



LE COLISÉE OU AMPHITHÉATRE FLAVIEN
Inauguré par Titus en l'an 80.



L'ARC DE TITUS
Sur la voie Sacrée, à Rome.



LE TOMBEAU DE CÆCILIA METELLA
Sur la voie Appienne, près de Rome.



UN COLUMBARIUM
Chambre sépulcrale à niches multiples, où l'on plaçait les urnes cinéraires.



LE FORUM ROMAIN

se trouvait à Rome, se reproduisaient dans chacune des innombrables villes d'un empire sans fin.

Le long des avenues, partout des portiques protègent les passants contre la pluie ou le soleil.

Mais sortons de Rome par la voie Appienne ou par la voie Flaminienne : partout, l'aménagement des routes comporte des colonnes indiquant la distance qui les sépare du centre de l'Empire ; puis c'est une série de raffinements, dont nous n'avons nulle idée, telle, sur les routes stratégiques, l'installation de pierres permettant aux cavaliers de monter plus facilement à cheval.

Les ponts complètent l'admirable service de communications établi d'un bout à l'autre de l'Empire. Leur solidité n'a d'égale que leur magnificence. Dans l'histoire primitive de Rome, un corps de prêtres, les *pontifices*, fut spécialement chargé de veiller sur le pont du Tibre. Les provinces voient s'élever le pont de Rimini, celui jeté par Trajan sur le Danube, les ponts du Gard et de Ségovie.

Le culte des morts enfin se traduit par des monuments variés et grandioses, dignes



LES RUINES DE PALMYRE. — LA GRANDE COLONNADE

de l'Égypte : tels, à Rome, le tombeau d'Auguste ou le tombeau d'Hadrien (château Saint-Ange), celui-ci assez vaste pour servir de forteresse; puis, le long de la voie Appienne, le môle de Cæcilia Metella, épouse de Crassus, le fils du triumvir, et les merveilleuses rangées de sarcophages; ailleurs les *columbaria*, nécropoles collectives, consacrées à l'incinération, où toute une famille — avec ses affranchis et ses esclaves — trouvait un asile suprême.

Partout, en un mot, l'art se règle exactement sur les mœurs publiques : d'abord fier et sévère sous la République (tel il se montre dans le tombeau de L. Cornelius Scipio Barbatus, consul 298 ans avant J.-C.), avec ses lignes simples, nobles et son ornementation composée uniquement de volutes, de denticules, de triglyphes et de rosaces; puis riche et majestueux sous les premiers empereurs; enfin grossier et amolli, comme l'est la populace elle-même. Initié au culte du beau par les leçons des Grecs, avec qui il avait pris contact au cours des guerres macédoniennes, il finit par sacrifier au luxe le plus lourd et le plus vulgaire, lorsque l'influence orientale devient prépondérante.

Pour donner une idée d'un ensemble architectural romain, prenons le Forum au premier siècle de notre ère : quel ensemble unique au monde, avec ses temples, ses basiliques, ses rostres, ses arcs de triomphe, ses portiques, sa maison des Vestales, le tout dominé par le Capitole et le Palatin, et se reliant par la voie Sacrée au gigantesque Colisée! Il ne sera pas sans intérêt de constater que, dans ces agglomérations d'édifices, pas plus à Rome qu'à l'Acropole d'Athènes, l'on n'avait souci d'établir une proportion et une harmonie : des temples minuscules coudoyaient des temples gigantesques.

Ce qu'était, à la même époque, un palais impérial, on le devine à travers la description que Suétone nous a laissée de la Maison d'or de Néron : « Dans le vestibule s'élevait une statue colossale de l'empereur, haute de cent vingt pieds; les portiques avaient trois rangs de colonnes et un mille de longueur; on y voyait aussi un étang, pareil à une mer, entouré de constructions qu'on aurait prises pour une ville, et, de plus, des campagnes semées de champs, de vignobles, de pâturages et de forêts, avec une grande multitude de bestiaux et de bêtes fauves. Les autres parties de l'édifice étaient entièrement couvertes d'or et incrustées de pierres précieuses et de moules perlières. Les salles à manger étaient lambrissées avec des planches d'ivoire mobiles, pour répandre, par les ouvertures, des fleurs et des parfums sur les convives. La salle principale était une rotonde dont le dôme tournait nuit et jour, comme le ciel. »



L'ARC DE TRAJAN, A TIMGAD

Vers la fin de l'Empire, d'après le *Curiosum Urbis*, dont le plus ancien manuscrit remonte au VIIIe siècle, Rome ne comptait pas moins de 37 portes monumentales, 28 bibliothèques, 6 obélisques, 8 ponts, 11 forums, 10 basiliques, 11 thermes, 2 cirques, 2 amphithéâtres, 3 théâtres, 4 *ludi*, 2 naumachies, 856 bains, 36 arcs de triomphe, des statues sans nombre, 22 statues équestres dorées, 44 statues équestres en ivoire, 74 autres aussi en ivoire, 80 statues dorées. Est-il rien de plus éloquent que ces chiffres!



L'ARC DE TRIOMPHE D'ORANGE

Considérons maintenant, en revenant au règne des premiers empereurs, une ville moyenne, comptant une douzaine de mille habitants, telle que Pompéi, miraculeusement rendue à la lumière après avoir dormi tant de siècles sous la cendre du Vésuve. Nous y trouvons : neuf temples, un grand et un petit théâtre, un amphithéâtre, une basilique, un grand et un petit forum, une caserne, des thermes; puis, le long des rues, la plupart droites (au moyen âge, on les préférait tortueuses), les maisons les mieux agencées et les plus richement décorées qui se puissent concevoir. Ces maisons, à un rez-de-chaussée surmonté d'un seul étage, avec une façade d'ordinaire insignifiante, comprenaient une série d'appartements assez petits, se développant autour de deux cours intérieures : la première, l'*atrium*, en partie recouverte; la seconde, le *peristylium*, à ciel ouvert. Cette disposition se prêtait à des perspectives sans nombre. Des portiques, supportés par des colonnes recouvertes de stuc (n'oublions pas que Pompéi avait été reconstruite à la hâte, après le tremblement de terre de l'an 63), bordaient les cours et protégeaient tour à tour contre le soleil et contre la pluie, de même que des fontaines, artistement décorées, répandaient partout la fraîcheur. Les maisons les plus riches renfermaient une série de salles consacrées aux plus nobles jouissances de l'esprit : bibliothèques, galeries de tableaux, etc.; puis deux *triclinia* ou salles à manger, l'un pour l'été, l'autre pour l'hiver. Partout, sur le sol, se développaient de belles mosaïques; sur les parois, des fresques originales ou copiées d'après quelque chef-d'œuvre. Un petit jardin, situé au bout de la maison, mêlait



Phot. Neurdein

LA FAÇADE DU THÉATRE D'ORANGE.



L'ARC ET LE MAUSOLÉE DE SAINT-REMY (BOUCHES-DU-RHÔNE)

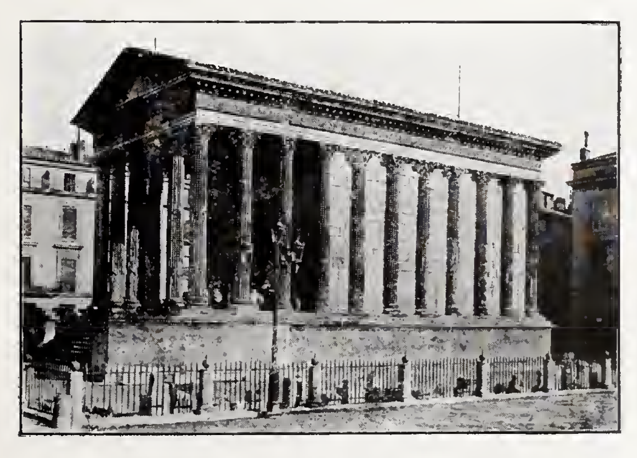
les plaisirs de la nature aux voluptés de l'art. Tout cela clair et propre, élégant et gai, merveilleusement adapté à un climat chaud.

Non moins que l'Italie, la Tunisie et l'Algérie proclament le splendide épanouissement de l'architecture romaine. Les villes de Lambèse, de Tébessa et de Timgad, ces Pompéis africaines, s'imposent à notre admiration par la beauté des matériaux, la belle ordonnance des édifices, la richesse de l'ornementation.

En Gaule, l'architecture romaine a sa saveur à part. En contemplant, parmi tant d'ensembles grandioses, le temple de Vienne, la Maison carrée, les bains de Diane et les Arènes de Nimes, le théâtre et l'amphithéâtre d'Arles, l'arc et le théâtre d'Orange, le pont du Gard, le tombeau de Saint-Remy, bref toutes ces merveilles de la Provence, ou encore, à Bordeaux, le palais des Tutèles ou le palais Gallien, à Reims la porte de Mars, il est impossible de nier que les architectes gaulois n'aient mis dans leurs créations une fraîcheur et une grâce qui manquent trop souvent



LE PONT DU GARD
Aqueduc-viaduc romain sur le Gard, près Nimes



LA MAISON CARRÉE, A NIMES



LES RUINES DU THÉATRE, A ARLES


Phot. Alinari. Musée de Turin.

MINERVE

chez leurs émules italiens.

L'Allemagne, à son tour, s'honore de posséder un monument d'une rare tenue et d'un effet saisissant. C'est la *porta Nigra* de Trèves, avec ses superbes pierres de taille noirâtres, qui sont comme tordues par les intempéries, ses deux tours flanquant la porte, ses colonnes à tambour et son ornementation sévère, composée surtout de rais de cœur.

A quel point ces grands bâtisseurs variaient leurs ressources, nous le voyons jusqu'en Asie, par les ruines de Palmyre ou par celles de Balbek (Héliopolis), où le portail du temple du Soleil offre déjà les courbures rentrantes qu'affectionneront les XVIIe et XVIIIe siècles.

Mais examinons de plus près les mérites et les défauts de ces monuments. Il n'est accusation dont on ne les ait chargés de notre temps.

Au dire de beaucoup, l'architecture romaine n'est qu'un vil plagiat de l'architecture grecque et de l'architecture étrusque. — Il est bien vrai que les Romains ont pris à la première ses ordres, surtout l'ordre corinthien, à la seconde ses voûtes et ses voussoirs (ils n'ont pas opposé l'arcade à la colonne, mais marié la colonne à l'arcade).

On oublie qu'il restait énormément à faire après les Grecs : il s'agissait de donner à une foule de constructions d'utilité publique une forme nette et noble, en harmonie avec les besoins nouveaux d'un empire immense, non moins qu'avec un climat différent de celui de la Grèce. C'est à quoi les Romains s'appliquèrent avec un succès dont la postérité leur saura éternellement gré : amphithéâtres, thermes, viaducs, ponts, basiliques pour les procès, arcs de triomphe, *columbaria*, et tant d'autres inventions de l'art de bâtir leur doivent soit leur aspect primordial, soit leur suprême épanouissement. Et, pour nous en tenir à un édifice célèbre, est-il rien qui ressemble moins au Parthénon que le Panthéon ?

Nous nous associerons donc au jugement de M. Choisy quand il affirme que les Romains, « surtout pendant la période de la République, possédaient une architecture qui leur est propre, et une très grande architecture, ayant un accent de majesté qui n'appartient qu'à elle ».

Mais, nous répliquera-t-on, l'architecture romaine ne consiste « qu'en procédés dont l'application n'exige que des bras; le corps de leurs édifices se réduit à un massif de cailloux et de mortier, un monolithe construit, une sorte de rocher artificiel ! »

Ce serait folie de nier que l'architecture grecque, avec ses colonnes et ses plates-bandes en marbre, ne l'emportât en légèreté sur l'architecture romaine, plus lourde, par suite de la nécessité où elle se trouvait de faire face, à l'aide de piliers massifs, à la poussée des voûtes. Mais, en perfectionnant à ce point la construction en briques, qui est à la portée de tous les pays, tandis que les marbres et pierres de taille n'abondent que dans quelques-uns, les Romains n'ont-ils pas créé un type international et démocratique par excellence et bien mérité de l'humanité tout entière ? D'ailleurs, avec quel empressement, dès que les conditions politiques le permirent, n'ont-ils pas recouru aux plus riches matériaux ? Ils ne reculèrent devant aucun sacrifice pour se procurer le plus beau granit d'Égypte, les merveilleuses brèches de la Numidie, les marbres roses du Languedoc, bref ce qu'il y avait d'éclatant et de précieux dans le monde connu : le porphyre, la serpentine, le rouge, le noir et le jaune antique. Abstraction faite de toute valeur d'art, il est impossible, par exemple au baptistère de Constantin à Rome, de ne pas s'extasier devant les splendides colonnes monolithes en porphyre lilas, aux tons éblouissants. Cette polychromie naturelle et inaltérable finit par remplacer le badigeon cher aux Grecs.


Phot. Alinari. Musée de Naples.

NARCISSE

Bronze trouvé à Pompéi.

Au fond, cette architecture romaine, que l'on traite de massive, poussait à l'excès le raffinement dans le détail; elle s'efforçait de dégager, d'alléger et d'orner tous les membres constructifs. Quelle élégance et quel luxe rien que dans ses entablements ou ses chapiteaux! Elle allait jusqu'à orner ceux-ci de figures en haut relief (thermes de Caracalla avec une statuette d'Hercule, basilique de Saint-Laurent hors les Murs, etc.).

D'autres encore objecteront que tout n'est que placage dans la décoration romaine (il est vrai que les architectes romains ont parfois abusé des pilastres, qui sont le ruolz de l'architecture et qui servent à l'ostentation plutôt qu'à la construction). Mais ces édifices sont-ils donc soit si lourds, soit si irrationnels ? Le peuple qui a sinon créé, du moins perfectionné à ce point le système des voûtes, qui a su donner l'éternité à des édifices bâtis en simples briques, ces grands architectes-ingénieurs qui nous ont laissé tant de monuments d'utilité publique, incomparables au point de vue pratique, méritent-ils d'être traités de simples décorateurs?


Palais des Conservateurs, Rome.

STATUE DE JEUNE FEMME

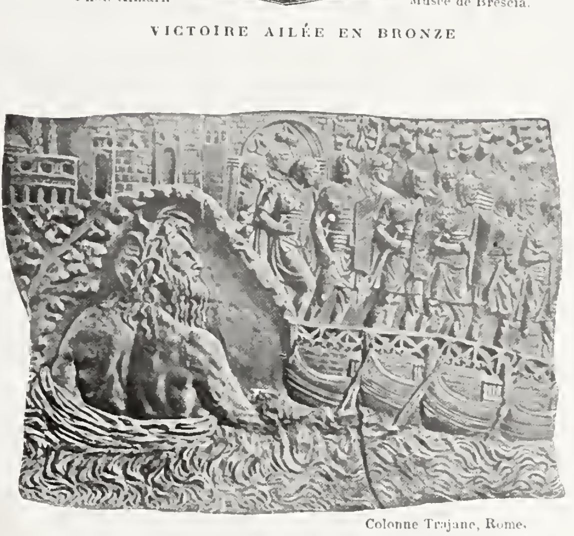
LA SCULPTURE

Si l'architecture romaine s'est montrée à la fois si souple et si durable, si elle a reflété avec tant de fidélité les habitudes et les aspirations du peuple-roi, la sculpture, la peinture, les arts décoratifs, ont obéi à de tout autres aspirations. Bien différente en cela de la Grèce, Rome prit de


Musée des Offices, Florence.
SANGLIER DE BRONZE


Phot. Alinari. Musée de Brescia.
VICTOIRE AILÉE EN BRONZE


Loggia dei Lanzi, Florence.
LION TENANT UN GLOBE


Colonne Trajane, Rome.
LE PASSAGE D'UN FLEUVE

Musée du Vatican.
LA PUDICITÉ

Loggia dei Lanzi, Florence.
LA PRÉTENDUE THUSNELDA


Musée de Naples.
SILÈNE EN BRONZE


Phot. Alinari. Place du Capitole, Rome.
STATUE EN BRONZE DE MARC-AURÈLE


Phot. Alinari. Musée de Naples.
VICTOIRE EN BRONZE



Phot. Alinari. Musée du Capitole, Rome.

STATUE DE MARCELLUS



Phot. Alinari. Palais Pitti, Florence.

STATUE D'ESCLAVE



Musée de Naples.

STATUE D'AGRIPPINE

bonne heure le parti d'importer les statues ou les tableaux. Ce fut sous forme de trophées de la victoire que les chefs-d'œuvre helléniques prirent le chemin de l'Italie. Qui ne connaît la plaisante histoire de la conquête de Corinthe par le consul Mummius (146 av. J.-C.) : ce vaillant général et ce pauvre connaisseur s'imaginait que les chefs-d'œuvre de l'art se pouvaient remplacer par des copies. Ne menaça-t-il pas les entrepreneurs du transport de leur faire refaire à leurs frais ceux de ces trésors qui viendraient à se perdre! Dans la suite, ce furent des Grecs établis à Rome, souvent des esclaves, qui défrayèrent la Ville éternelle de sculptures, de peintures, de mosaïques.



Arc de Titus, Rome.

LE TRIOMPHE DE TITUS

La statuaire est celle des branches de l'art romain qui doit le plus aux Grecs : ou bien elle s'inspire de modèles helléniques, ou bien elle est pratiquée en Italie même par des maîtres originaires de l'Hellade. Son histoire est comme un chapitre détaché de l'histoire de l'art grec. Le *Torse du Belvédère*, la *Vénus de Médicis*, l'*Oreste et Electre*, le *Gladiateur Borghèse*, ont pu prendre naissance à Rome : ils n'ont assurément rien de romain.

Les instincts nationaux, en d'autres termes, l'esprit rassis propre aux maîtres du monde, leur goût pour la vigueur, préférée à la grâce (pouvait-il en être autrement chez un peuple de soldats?), leur tendance à la lourdeur et à la sécheresse, percent au contraire dans la *Pudicité*, du Vatican, et dans un certain nombre de statues colossales (les Romains en cela pouvaient s'autoriser de l'exemple non seulement des Égyptiens, mais encore des Grecs) : le *Nil* du Capitole, la *Pallas* de Velletri, le *Tibre* et la *Melpomène* du Louvre.

La glorification de « trois mille dieux », qui « n'avaient pas un athée », depuis Jupiter très bon, très grand, jusqu'à Isis aux cent mamelles ou Mithra, jusqu'à l'Hercule gaulois, la personnification des Peuples, des Villes, des Victoires, des Vertus fournit un aliment inépuisable au ciseau des sculpteurs : partout des marbres ou des pierres artistement travaillés incarnaient le culte religieux, rappelaient la grandeur de Rome, l'excellence de son administration : ce n'étaient qu'autels, stèles, colonnes, bornes historiées.

A côté de la grande statuaire, où, nous le répétons, l'idée comme l'exécution sont à porter à l'actif de la Grèce, s'était développée en Italie une école moins ambitieuse qui se proposait non d'inciter aux vertus et de développer les sentiments généreux, mais uniquement de plaire aux yeux par des motifs gracieux ou spirituels : c'était une sorte de sculpture de genre. Tout un peuple de bronze incarne, aux musées de Naples, de Rome, de Paris, de Londres, de Berlin, cette poursuite du joli et de l'élégant. Est-il rien de plus séduisant que le *Narcisse*, le *Silène portant le flambeau*, ces bronzes de Pompéi, puis, dans un style plus relevé, la *Minerve* du musée de Turin, ou, dans un style plus familier, l'*Esclave éthiopien* de notre Cabinet des médailles, trouvé à Chalon-sur-Saône!

La sculpture ethnographique, à son tour, trahit toute la puissance de caractéristique des Romains. Les statues de Prisonniers barbares dont ils se sont plu à orner leurs arcs de triomphe ou encore la prétendue *Thusnelda*, de la Loge des Lanzi, si noble dans sa douleur, sont à la fois des documents historiques et des œuvres de style.

La sculpture en bas-relief s'honore, de son côté, d'une véritable renaissance. Rien d'ailleurs ne diffère davantage des modèles grecs : ici le bas-relief était héroïque ; chez les Romains, il est historique ; la recherche des belles lignes fait place chez eux à

la préoccupation de l'exactitude dans les figures, le costume, l'ornement ou le paysage. Le bas-relief romain a en outre plus de saillie et plus de sécheresse que le bas-relief grec, avec ses merveilleuses dégradations, et les personnages y sont plus trapus.

Grandiose et incomparable entre toutes est la série iconographique créée par la statuaire romaine : l'Auguste en pied, du musée du Vatican; l'Agrippine assise, du musée de Naples; la statue équestre de Marc-Aurèle, sur la place du Capitole ; les Antinoüs idéalisés; les innombrables bustes de Lucius Verus, avec sa barbe touffue et annelée. C'est par milliers que se comptent ces effigies si vivantes et en même temps d'une si grande tournure (le musée de Toulouse seul en a recueilli près de cent, provenant des fouilles de Martre Tolosane). Jamais peuple encore n'avait éternisé en une aussi splendide galerie toutes les supériorités dont il s'enorgueillissait : héros, penseurs, jolies femmes ; les uns, placides et méditatifs, les autres débordant de brutalité ou de cruauté ; celles-ci, modèles achevés de l'intrigue ou de la coquetterie.

Même virtuosité dans la représentation des animaux : il suffit de rappeler le Lion et le Sanglier de Florence, les Molosses du Vatican, les Chevaux de Naples, les *Suovetorilia* du Forum, pour montrer que la grande tournure s'y conciliait avec l'expression de la vie. Qui oserait soutenir qu'il n'y a pas là quelque chose d'ajouté à la statuaire grecque!



Musée du Vatican.

STATUE EN MARBRE D'AUGUSTE

Envisageons-nous les sujets mis en œuvre dans cette forêt de bas-reliefs, nous découvrons que l'art romain, essentiellement utilitaire, en est revenu aux principes des Orientaux : Égyptiens, Assyriens, Perses. Rien ne ressemble moins à la tradition des Grecs. Chez ceux-ci, statues et bas-reliefs revêtaient un caractère éminemment poétique, pour ne pas dire symbolique : la *Fondation d'Athènes*, les *Combats des Centaures et des Lapithes*, les *Combats contre les Gaulois*, la *Procession des Panathénées*, étaient comme transportés dans un monde idéal et vus à travers un prisme. Chez les Romains, au contraire, c'en est fait des conceptions synthétiques et idéales; ce qu'il leur faut, c'est un récit, une description, une chronique aussi littérale que possible; le réalisme, en un mot, dans toute sa gloire. Artistes officiels, ils se préoccupent avant tout de fidélité et de précision : leur triomphe, ce sont les portraits — on a vu combien ils nous en ont laissé — ; point de costume de convention chez eux, à la façon des Grecs; tous les accessoires de la toilette, de l'ornement, du harnachement sont rendus avec la dernière minutie. Aussi nous ont-ils laissé d'inappréciables documents historiques. Un photographe ne saurait faire mieux. Ils n'apportent pas moins de soins à retracer jusqu'aux moindres épisodes de chaque bataille, de chaque siège. Les bas-reliefs de la colonne Trajane, qui comprennent — retenons ces chiffres — cent scènes distinctes et deux mille cinq cents figures, forment un incomparable atlas d'iconographie et d'histoire; ils nous font assister à l'établissement d'un pont, au passage d'une rivière, à tous les épisodes de la vie militaire.

Voici, maintenant, à titre de contraste, les bas-reliefs en stuc, d'une finesse si merveilleuse, découverts dans les fouilles de la Farnésine, à Rome. Ici plus de réalisme : des architectures et des paysages de convention, inspirés de ceux de l'École alexandrine, y encadrent des troupeaux au pâturage, des scènes bachiques ou des scènes de sacrifice, et les figures, archiélancées et déhanchées, d'une suprême distinction, à la façon de celles de l'École de Fontainebleau, sont comme perdues dans un cadre trop vaste.

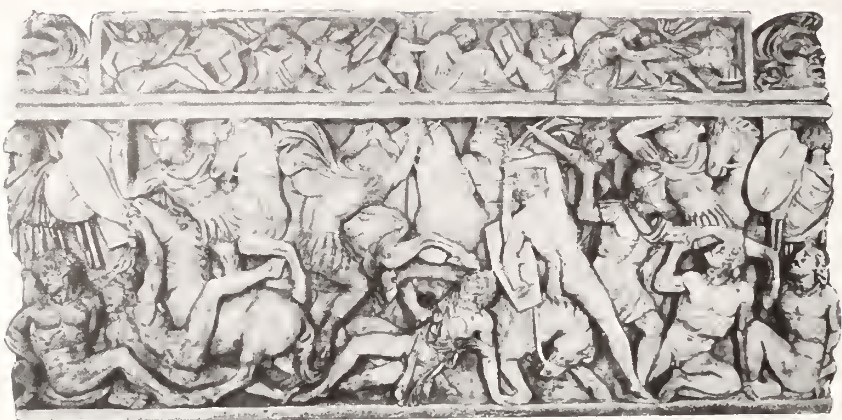


Musée des Offices, Florence.

SCÈNE DE SACRIFICE

La sculpture funéraire enfin nous a valu une longue série de superbes sarcophages, enrichis des scènes les plus variées : *Batailles d'Amazones*, *Batailles entre Romains et Gaulois*, *Chasses au sanglier* (musée du Capitole), etc.

Pour toucher au doigt les évolutions de la sculpture romaine pendant les



Musée du Capitole, Rome.

SARCOPHAGE DE LA VIGNE AMMENDULA
Défaite des Gaulois par les Grecs d'Asie.

Pétrarque offrit à l'empereur Charles IV, pour lui rappeler sa haute mission, quelques effigies impériales trouvées à Rome.

LA PEINTURE

La peinture romaine est surtout représentée de nos jours par les fresques de Pompéi (en majeure partie au musée de Naples), toutes du Ier siècle de notre ère. C'est un ensemble étourdissant de vie, de variété, de richesse, bien qu'il soit dû à des peintres du second ou du troisième ordre (Pompéi était comme l'Asnières de Naples) et que la facture en soit trop souvent lâchée. Mythologie, histoire, scènes de genre, paysages, ornementation, tout y est traité avec une égale verve. Tantôt c'est le *Sacrifice d'Iphigénie*, tantôt *Achille et Briséis*, *Bacchus et Ariane*, *Persée et Andromède*, *Hercule et Télèphe* avec la belle figure, si connue, de Pomone), le *Châtiment de Dircé*, *Médée* (le visage contracté et les mains nerveusement crispées après son crime); puis on y voit des bacchantes, des centaures, des danseuses, des joueuses de flûte, des Victoires, des Néréides, traités dans un style éminemment décoratif. La peinture de genre compte *Trois Femmes causant*, la *Marchande d'amours*, un *Boulanger vendant son pain*, un *Maçon étalant du mortier*, des scènes de théâtre, etc. Les *Jeux d'enfants*, récemment découverts dans la « Casa dei Vettii », sont des scènes exquises de naturel, de fraîcheur et de fantaisie. Disons, à ce sujet, qu'à tout moment, les artistes romains, soit dans la peinture, soit dans la sculpture, obtenaient un effet piquant en transposant les scènes d'un âge à l'autre, et en faisant exécuter par les enfants, par exemple, les travaux réservés aux adultes. Il n'est pas jusqu'à la note comique qui ne soit représentée dans les peintures pompéiennes : le *Jugement de Salomon* et la *Fuite d'Enée* y sont parodiées avec humour.

Particulièrement gracieuse et riche est l'ornementation, avec ses fonds tantôt nourris (qui ne connaît le splendide rouge pompéien!), tantôt légers et vaporeux, et ses figures s'enlevant par les contrastes les plus pittoresques. La richesse des combinaisons et l'entente du coloris sont faites pour décourager

différentes périodes de l'Empire, sous les Flaviens, les Antonins, enfin les Syriens, il suffit de nous attacher aux arcs de triomphe élevés dans la Ville éternelle. Voici d'abord, sur l'arc de Titus, les deux merveilleux bas-reliefs représentant l'empereur rentrant sur son char triomphal et le transport du candélabre à sept branches : rien de plus pur ni de plus inspiré; ils ont la vie, le souffle, la flamme. A un quart de siècle de là, l'arc de Trajan, dont des fragments sont encastrés dans l'arc de Constantin, offre encore de la couleur et de la puissance : les scènes de combats ou de chasses y ont un relief et un mouvement extraordinaires; mais c'en est fait désormais des belles lignes. Un demi-siècle plus tard, dans les bas-reliefs du Capitole représentant des scènes de la vie de Marc-Aurèle, la décadence a fait un pas de plus : le style est devenu compassé et sec. Finalement, avec les bas-reliefs de l'arc de Septime-Sévère (193-211) nous tombons au dernier degré de l'ignorance et de la barbarie; tout ce qui s'appelle rythme, proportions, ordonnance, a disparu.



Musée des Offices, Florence.

LE VASE MÉDICIS

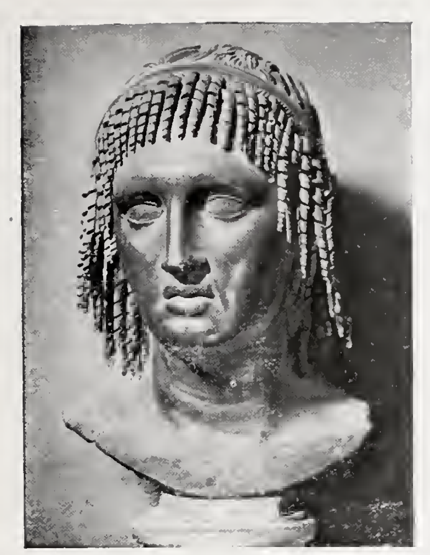
Les MONNAIES romaines offrent les mêmes qualités que les bas-reliefs. Par leur netteté et leur galbe, non moins que par leur variété, elles n'ont rien à envier à celles de n'importe quelle nation. A l'origine, l'*as* portait l'empreinte d'un bœuf, d'un bélier, d'un sanglier; plus tard celle d'une proue de navire, d'un Janus ou d'un Mercure. Puis les graveurs s'ingénièrent à multiplier les images : on affirme que, rien que sur les deniers frappés pendant l'année 89 avant J.-C. par le triumvir monétaire Lucius Calpurnius Piso, se trouvent dix mille symboles différents! Avec l'Empire, de superbes portraits, larges et précis, prirent place sur les médaillons, accompagnés d'élégantes figures allégoriques : Victoires, etc.

Le sentiment de la suprématie romaine, s'incarnant dans ces pièces de métal, resta si vivace que Charlemagne et ses successeurs les firent copier sur leurs propres monnaies : leurs bustes sont visiblement inspirés de ceux des Césars; puis ce fut un autre empereur, Frédéric II, qui fit graver des monnaies à l'imitation des augustales; au XIVe siècle enfin



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

SARCOPHAGE TROUVÉ A BORDEAUX
Endymion et Séléné.

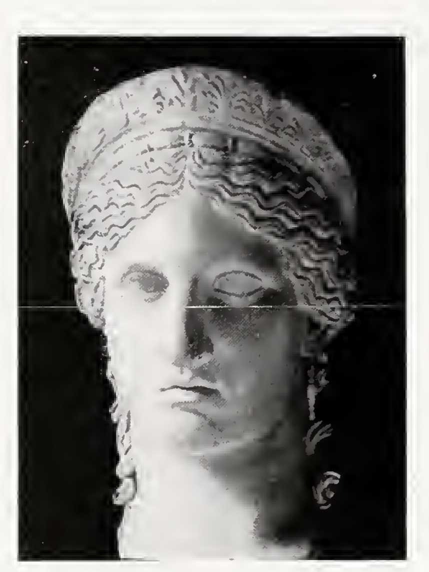

Musée de Naples.
PTOLÉMÉE APION


Musée du Louvre.
CARACALLA


Musée des Offices, Florence.
NÉRON


Musée du Capitole, Rome.
VÉNUS DITE DU CAPITOLE


Musée archéologique, Florence.
ÉGYPTIENNE (PEINTURE SUR PAPYRUS)


Villa Ludovisi, Rome.
JUNON


Musée de Naples.
MANLIA SCANTILLA


Musée de Naples.
JULIE, FILLE DE TITUS


Musée de Naples.
VESTALE DITE LA ZINGARELLA

Phot. Alinari, Brogi, Giraudon.



Phot. Alinari. Musée de Naples.

LAMPE EN BRONZE

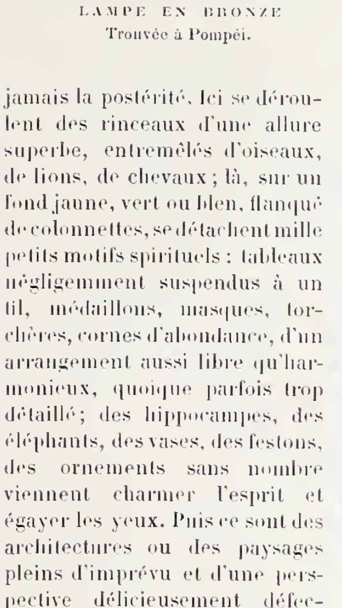
Trouvée à Pompéi.



Musée du Louvre.

VASE AUX CIGOGNES

Provenant du Trésor de Bosco Reale, près Pompéi.



Phot. Giraudon. Louvre.

CASQUE ORNÉ DE RELIEFS

Bronze.



LE GRAND CAMÉE DE VIENNE

En haut, l'empereur Auguste et sa famille. En bas, des captifs gaulois.

jamais la postérité. Ici se déroulent des rinceaux d'une allure superbe, entremêlés d'oiseaux, de lions, de chevaux; là, sur un fond jaune, vert ou bleu, flanqué de colonnettes, se détachent mille petits motifs spirituels : tableaux négligemment suspendus à un fil, médaillons, masques, torchères, cornes d'abondance, d'un arrangement aussi libre qu'harmonieux, quoique parfois trop détaillé; des hippocampes, des éléphants, des vases, des festons, des ornements sans nombre viennent charmer l'esprit et égayer les yeux. Puis ce sont des architectures ou des paysages pleins d'imprévu et d'une perspective délicieusement défectueuse. (Des ornements analogues ornaient jadis les thermes de Titus à Rome et servirent de modèles à Raphaël quand il peignit ses merveilleuses grotesques des Loges du Vatican.)



Kensington, Londres.

L'IVOIRE DES SYMMAQUES

A Pompéi, on remarque une coloration tour à tour gaie, chaude ou vibrante, et un certain laisser aller dans la composition. Rien de plus contraire à la raideur et à la symétrie des Byzantins, à leur recherche de l'éclat ou de la solennité.

A Rome, les peintures de la maison dite de Live, sur le Palatin, nous offrent des compositions d'un style à la fois libre et châtié : *Polyphème et Galatée*, une *Rue de Rome*, *Hermès délivrant Io*, etc. Puis ce sont, au musée du Vatican, les *Paysages avec des scènes de l'Odyssée*, trouvés sur l'Esquilin, les *Enfants jouant*, trouvés à Ostie, et surtout la scène nuptiale connue sous le titre de *Noces Aldobrandines*. Dans cette page, qui appartient au début de l'Empire, on admire la beauté des figures isolées, comme celle des groupes, qui toutefois ne sont pas suffisamment reliés les uns aux autres.

A côté de la fresque, une place d'honneur revient à la PEINTURE A L'ENCAUSTIQUE : portraits d'un réalisme saisissant, conservés au Louvre et au British Museum, puis la série si riche trouvée en Égypte et où le type oriental est rendu à la perfection, avec ses grands yeux et son nez busqué (Collection Graf, à Vienne).

Mais c'est surtout la MOSAÏQUE qui nous a conservé les chefs-d'œuvre de la peinture romaine. Quelques mots tout d'abord sur les origines de cet art, que l'on a appelé la peinture pour l'éternité. La mosaïque, soit en cubes de marbre, soit en cubes d'émail, est un art essentiellement romain; les Grecs l'ont à peine pratiqué. A Rome, à partir du Ier siècle de notre ère, cet art envahit tout : il recouvre le sol, les parois, les plafonds. On incruste de cubes multicolores les fontaines de Pompéi, les pavements des temples; on en fait des tableaux portatifs.

Les grands chefs-d'œuvre de la mosaïque sont : au musée de Naples, la *Bataille d'Arbelles* ou *d'Issus* (provenant de Pompéi et probablement imitée de quelque peinture grecque); à Palestrine, les *Scènes de la vie égyptienne*, avec une inondation du Nil, ouvrage colossal, exécuté au temps d'Adrien, et qui ne renferme pas moins de six ou sept millions de cubes de marbre, qu'il a fallu assortir, tailler, assembler.

Une autre mosaïque célèbre, au musée du Latran, contient les portraits des gladiateurs, belluaires, rétiaires, les plus fameux du IIIe siècle, avec leurs biceps énormes et leurs faces bestiales.



Musée du Louvre.

GOBELET D'ARGENT ORNÉ DE SQUELETTES

Trésor de Bosco Reale, près Pompéi



Musée de Naples.

MOSAÏQUE REPRÉSENTANT LA BATAILLE D'ARBELLES

C'est une page d'histoire : rien ne saurait mieux rendre l'abrutissement du peuple romain vers la fin de l'Empire.

A tout instant aussi, la mosaïque se fait l'interprète du sentiment national (le portrait de Virgile, récemment découvert à Sousse, en Tunisie), voire du patriotisme de clocher (les *Factions du cirque*, au musée Kircher à Rome, les *Courses de chars*, au musée de Lyon, etc.), témoignant par là de son désir de se maintenir en contact avec les populations et de faire œuvre vivante. Elle sert, en outre, d'auxiliaire à l'enseignement, en ornant le sol des édifices publics de vastes atlas d'histoire naturelle, représentant la faune d'une région. Les trompe-l'œil enfin lui sont chers : tantôt c'est, sur le sol de l'*atrium*, un chien prêt à s'élancer sur le visiteur; tantôt on voit sur le sol du *triclinium* les débris d'un festin (os, croûtes, épluchures de fruits) imités à la perfection; tantôt encore des *Colombes buvant dans un vase* (musée du Capitole).

Pompei

FRESQUE REPRÉSENTANT LE SUPPLICE D'IXION
Trouvée à la Maison des Vettii.

En considérant la diversité des matières abordées par la mosaïque, on ne peut s'empêcher de prendre celle-ci pour un auxiliaire de la peinture plutôt que pour un art indépendant, ayant ses règles à lui et pouvant vivre d'une vie qui lui est propre. Ce qui frappait le plus les Romains, c'était la solidité de l'*opus tessellatum* ou *vermiculatum*; ils s'en servirent avant tout pour assurer aux inventions des peintres une existence plus longue que celle qui était départie à la fresque.

Assurément, dans l'immense majorité des mosaïques antiques, entre autres celles de la Gaule ou de l'Algérie, le souci de la décoration domine. Il n'en est pas moins vrai qu'un certain nombre de ces ouvrages semblent n'être que des copies de fresques, et de fresques qui souvent n'ont rien de monumental.

Ce qui manque avant tout à cette catégorie, c'est l'ordre, la symétrie, le style, qualités indispensables à des compositions destinées à faire partie intégrante d'un palais ou d'un temple, et sans lesquelles les ornements, voire les plus finis, ne sauraient concourir efficacement à la décoration de l'édifice. Nul plan, nulle unité, nul effet. L'inégalité de taille et la répartition arbitraire des figures y excluent la pondération. Là où l'on cherche des groupes savamment composés, on ne découvre que lignes heurtées et confuses. Cette lacune s'accuse encore par suite de la recherche de la vie, mais d'une vie qui n'a rien de commun avec celle que les poètes ou les artistes doivent prêter à leurs créations : l'action est trop animée, les mouvements trop brusques, les attitudes parfois triviales; l'ensemble enfin proclame un réalisme vraiment déplacé dans un ensemble architectural. Il y a pis : sans se demander si la perspective aérienne n'est pas inconciliable avec l'emploi de morceaux de marbre, les mosaïstes de l'antiquité ont tenu à composer des tableaux à plusieurs plans et se sont plu dans les paysages les plus compliqués.

Trop souvent, le coloris est à l'avenant. Loin de concentrer la lumière sur les groupes ou sur les figures qui offrent le plus d'intérêt, les mosaïstes l'ont uniformément répandue sur toute la surface de la composition. Cette lumière, qui est le vrai plein air des modernes, n'a rien de l'éclat mystérieux auquel nous ont accoutumés les artistes des âges suivants. Les figures, considérées à part, se distinguent, d'ordinaire, par une carnation très chaude d'un brun foncé et comme hâlée dans



Phot. Alinari. Musée de Naples.

UNE SCÈNE DE COMÉDIE

Mosaïque trouvée à Pompéi.



Phot. Alinari. Musée de Naples.

UN CHIEN A L'ATTACHE

Mosaïque de Pompéi.



Phot. Alinari. Musée de Naples.

LE BOULANGER PAQUIUS PROCULUS ET SA FEMME

Peinture trouvée à Pompéi.

les nus. Quant au costume, est-il nécessaire de l'ajouter, il ignore encore la richesse que lui donnera le Bas-Empire.

Mais n'y a-t-il pas lieu de plaider les circonstances atténuantes eu égard à l'emplacement même dans lequel étaient reléguées les mosaïques ? Dans un édifice où les lignes verticales déterminent la direction et le choix de tous les ornements, une peinture à personnages, tracée sur le sol, se trouve virtuellement exclue du système général de décoration.

En tout état de cause, ces tendances jurent non seulement avec l'esthétique moderne, mais encore avec le système qui allait s'affirmer, peu de temps après la chute de l'Empire romain, d'un bout à l'autre de l'Europe chrétienne.



Phot. Alinari. Musée du Capitole.

LES COLOMBES DE PLINE

Mosaïque romaine, trouvée à la villa d'Adrien, près de Tivoli, imitée d'une mosaïque de Sosos de Pergame.

LES ARTS MINEURS

Dans les arts mineurs, il n'en est pas un qui n'ait été pénétré d'un souffle d'art. Abstraction faite des raffinements qui sentaient la décadence (abus de matières précieuses ou technique trop quintessenciée, le rare préféré au beau), que de formes pittoresques ou nobles, et comme chaque objet est approprié à sa destination tout en gardant du style!

L'ORFÈVRERIE romaine rivalisait avec la statuaire, dont elle formait une branche. Il suffit de rappeler ce qu'il y a d'élégance, de richesse, de fantaisie, dans la vaisselle plate découverte à Hildesheim (au musée de Berlin), de Bernays (au Cabinet des médailles de notre bibliothèque Nationale), de Bosco Reale (au musée du Louvre). Ce sont tantôt des formes savantes et nobles, procédant de la céramique, voire de l'architecture; tantôt des motifs pleins d'imprévu : ici, au fond d'un plat, se développe un haut relief représentant Minerve, merveilleusement drapée et pleine de majesté; ailleurs, des squelettes s'agitant sur des coupes rappellent aux buveurs qu'ils n'ont point de temps à perdre pour jouir de la vie. Puis c'est tout un monde d'ustensiles aux formes variées et toujours pittoresques, des ornements de toilette délicats et ingénieux.

L'ARMURERIE mérite d'être citée à côté de l'orfèvrerie : elle aussi était considérée comme une forme de l'art. Les plus élégants ornements, des tignres ciselées ou repoussées, enrichissaient les casques, les cuirasses, les boucliers, les glaives, les insignes des étendards. Citons, au Cabinet des médailles de Paris, le bouclier ou plutôt le plateau d'argent (*missorium*) dit d'Annibal, avec sa décoration aussi sobre que noble : on y voit, au centre d'un disque, couvert de rayons divergents, un lion qui passe.

Le MOBILIER était tour à tour élégant ou somptueux, toujours souple et harmonieux, grâce à la plasticité de l'esprit antique,



Musée du Vatican.

LES NOCES ALDOBRANDINES

qui permettait de multiplier indéfiniment les formes et de mettre dans toutes de la grâce ou de l'animation. Ce qui nous intéresse le plus dans les meubles, ce n'est ni la richesse de la matière première ni les raffinements de la technique, mais la netteté de la structure, jointe parfois à une grande variété de combinaisons. Tel siège en marbre ou en bronze n'a besoin pour plaire à la vue que d'une tête ou d'une griffe de lion, parfois même d'une simple rosace, mise à la vraie place.

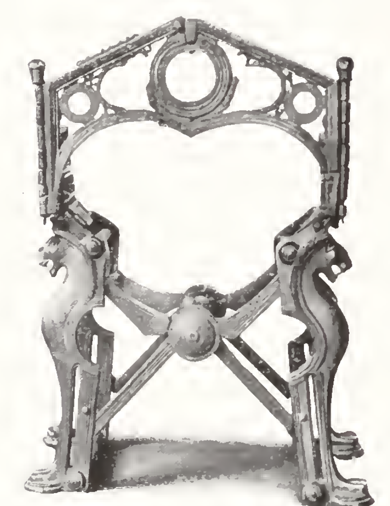
Partout enfin, dans ces ustensiles et ces ornements, depuis le char de bronze jusqu'aux trépieds, candélabres, miroirs, voire marmites ou casseroles, les formes sont raisonnées et claires, à la fois pratiques et élégantes.



MASQUES TRAGIQUES
Mosaique trouvée à Rome, près de la porte Saint-Paul.

La CÉRAMIQUE romaine n'a pas l'intérêt de la céramique grecque : c'en est fait de la décoration peinte, qui n'est qu'imparfaitement remplacée par des ornements en relief, sur les vases dits d'Arezzo ; et encore ceux-ci disparaissent-ils dès avant l'ère chrétienne. Des lampes en terre cuite et toutes sortes d'autres ustensiles reproduisent en petit, et en les amollissant, les motifs que l'on trouve infiniment mieux traduits dans les ouvrages en bronze.

L'ART TEXTILE connut, lui aussi, tous les raffinements. Un exemple entre cent : sur la nappe d'Héliogabale étaient représentés, en broderie ou en tapisserie, tous les plats qui devaient paraître aux différents services. Vers la fin de l'Empire, la noble simplicité du costume romain fit place à un luxe plus digne des Asiatiques que des héritiers des Grecs : on citait un sénateur qui portait une toge enrichie de six cents figures brodées à l'aiguille !


Phot. Giraudon. Bibl. Nationale
CHAISE CURULE ROMAINE,
DITE LE TRÔNE DU ROI DAGOBERT

Tel quel, avec l'alternance de convictions profondes et de servilité, avec son goût pour la grandeur mêlé à tant de réalisme, avec son aptitude à traduire les idées les plus abstraites et ses instincts matérialistes, l'art romain forme un ensemble véritablement vivant et éloquent. Supposez qu'il n'en subsiste nulle trace : quel abîme dans les annales de la civilisation ; quelle perte pour l'humanité !

Un mot encore à propos des Romains. Sans cesse, en parlant d'eux, Bossuet, comme Jean-Jacques Rousseau, a confondu le luxe avec l'art. Ce sont là cependant deux notions éminemment distinctes. L'art, en effet, on l'a vu par l'exemple des Grecs, peut à la rigueur se passer de luxe. Seul le luxe, avec les idées de mollesse et de vanité qu'il comporte, est capable de corrompre une nation, et encore il est bien avéré que Rome était vénale dès le temps de Jugurtha, et sans qu'un de ces hommes à vendre sacrifiât à l'art. Il y a tant de manières d'employer l'argent ! — Il nous a paru nécessaire de rectifier sur ce point l'histoire de l'art romain.

L'ART GAULOIS

Un mot seulement sur l'art gaulois d'avant César. A en croire certains historiens, son essor aurait été étouffé par le despotisme romain. En réalité, les monuments qu'il nous a laissés sont des plus indigents, des plus rudimentaires ; les monnaies, parfois vaguement imitées de celles de la Grèce, se distinguent par leur sauvagerie ; à peine si sculpteurs, peintres, céramistes, s'entendent à tracer quelques ornements géométriques.

Les druides ne connaissaient que l'enseignement oral. Est-il surprenant qu'ils n'aient exercé aucune propagande en dehors de la Gaule ou de la Grande-Bretagne, et que leur religion ne nous soit connue que par les récits des écrivains romains. Chez eux, point de temples ; on n'est même pas fixé sur la destination des monolithes non dégrossis qu'ils ont érigés : menhirs, cromlecks, dolmens. Est-il rien de plus opposé à l'art !

Ne faisons donc pas un crime aux Romains d'avoir initié nos ancêtres à une civilisation supérieure, de leur avoir appris à travailler et à faire respirer le marbre, à léguer aux générations futures le meilleur d'eux-mêmes, sous forme de temples ou de capitoles, de statues ou de bas-reliefs, de mosaïques ou de bijoux. Reconnaissons, au contraire, que par là les anciens maîtres du monde se sont acquis des titres à la gratitude de la France moderne.

Il est d'ailleurs juste de proclamer que les architectes gaulois, devenus citoyens romains, firent preuve d'une délicatesse de goût rare chez leurs vainqueurs. La brillante série des monuments gallo-romains citée au cours de ce chapitre, la Maison carrée de Nîmes, le théâtre d'Orange, le pont du Gard, la porte de Mars à Reims, et tant d'autres chefs-d'œuvre, nous révèlent une fraîcheur d'impressions et une ingéniosité trop peu communes de l'autre côté des monts.

E. DEL MONTE.


Phot. Giraudon. Musée de Berlin.
GRANDE PATÈRE,
ORNÉE D'UNE MINERVE ASSISE, EN HAUT RELIEF
Trésor d'argent trouvé à Hildesheim.

LE CHRIST TRONANT AU MILIEU DE SAINTS

Mosaïque de la fin du VIe siècle. Basilique de Saint-Laurent hors les Murs, près de Rome.

L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF



Église Saint-Vital, Ravenne.

BUSTE DE SAINT PHILIPPE

Mosaïque du VIe siècle.

TRIBUTAIRE de la civilisation classique, qu'il se voit pourtant forcé de combattre sur tant de points; réduit, d'autre part, à compter avec l'invasion, qui lui apporte des trésors de jeunesse et de foi; étouffé, par surcroît, entre la tradition hébraïque, qui proscrit le culte des images, et les besoins du monde païen, qui ne peut s'en rassasier : tel nous apparaît l'art chrétien des premiers siècles. Le lecteur apprendra, dans un instant, avec quel éclat la religion nouvelle se tira de si grosses difficultés.

A les voir ainsi toutes deux vêtues de leur robe blanche, dans leur attitude simple, digne, grave, l'école gréco-romaine et l'école inspirée par le supplicié du Golgotha, on les prend, avec raison, pour la mère et la fille; celle-ci plus frêle, moins savante et qui, pour vivre, devra se résoudre à plus d'une métamorphose. Mais si les procédés, le style, la conception ne diffèrent guère, au début du moins, comme l'esprit qui anime les deux écoles va bien vite les distinguer, peut-être même les séparer l'une de l'autre! Ce seront, sous des dehors en apparence identiques, deux tempéraments, deux âmes, deux mondes, en tout dissemblables, sinon inconciliables et ennemis. Quel champ d'expériences pour l'historien et le philosophe!

L'art chrétien primitif comprend cinq ou six siècles, depuis les débuts du christianisme à Rome, dans les Catacombes, jusqu'au triomphe de l'art byzantin d'un côté, de l'art mérovingien de l'autre; en d'autres termes, jusque vers le VIe siècle. Il se manifeste, ou peu s'en faut, dans tout l'Empire romain, en Algérie, en Syrie, en Égypte, aussi bien que dans les Gaules.

Longtemps avant que l'invasion, d'une part, le christianisme, de l'autre, vinssent ruiner le splendide édifice de l'art classique, celui-ci dépérissait à vue d'œil. Alaric, Attila, Genséric n'avaient pas fait leur apparition que déjà l'Empire se laissait absorber par les vaincus de la veille : c'était comme la désorganisation du corps par les extrémités. Si l'art grec avait conservé sa pureté tant de siècles durant, c'est que la Grèce formait un petit État excessivement homogène, et qui se développa au dehors par des colonies plutôt que par des conquêtes. Rome, au contraire, finit par annexer, outre l'Europe, une partie de l'Afrique et de l'Asie. Est-il surprenant que tous ces étrangers, tous ces barbares, successivement admis au titre de citoyens, tous ces esclaves devenus des affranchis, corrompissent à la longue l'art romain, comme ils corrompirent la langue latine! Prenons les quatre principaux



Phot. Alinari. Rome.

BASILIQUE DE SAINT-LAURENT HORS LES MURS (REMANIÉE)



Phot. Alinari.

TOMBEAU DE THÉODORIC, A RAVENNE
(VIe siècle.)



Phot. Alinari.

SAINT-PAUL HORS LES MURS, PRÈS DE ROME
Reconstitution de la basilique du Ve siècle.

arcs de triomphe de Rome, ceux de Titus, de Trajan, de Septime-Sévère et de Constantin : ils forment un decrescendo effrayant; dans le dernier, il ne reste plus ni science des proportions, ni goût dans l'arrangement des draperies, ni expression, ni habileté dans le maniement du ciseau. Les Romains d'alors avaient-ils conscience de leur impuissance ? Toujours est-il que les principaux ornements de cet arc de Constantin ont été purement et simplement enlevés à l'arc de Trajan et incrustés, tant bien que mal, dans la construction nouvelle. La barbarie pour accomplir son œuvre n'avait pas attendu, on le voit, les incursions des Goths, des Huns, des Vandales.

Le christianisme, de son côté, qui devait par la suite prendre une brillante revanche, ou bien négligeait l'art — à l'origine il n'éprouvait qu'indifférence pour la beauté physique, si périssable — ou bien se contentait d'images plus ou moins vagues, peintes dans les profondeurs de la terre, sur les parois des Catacombes.

Longtemps il conserva les procédés, parfois même les formules des païens, en attendant que, victorieux enfin, il pût traduire, en un langage digne de lui, les sentiments généreux, les hautes aspirations qui formaient le fonds même de sa doctrine et provoquer, au IVe siècle, une véritable renaissance.

On voit — et c'est là un point capital à retenir — que la rupture avec la tradition antique ne fut ni aussi brusque ni aussi complète qu'on le croit communément. En réalité, nous assistons, comme l'a si bien dit un éminent historien de l'architecture, à la rénovation chrétienne des arts antiques.



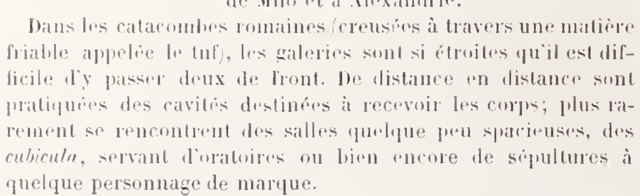
Musée du Latran, Rome.

STATUE DU BON PASTEUR
(IVe siècle.)

Aussi bien, malgré tant d'éléments de décadence, la formule classique, telle qu'elle avait été élaborée dans les pays du soleil, sur les rives bénies de la Méditerranée, avait une vertu et une vitalité immanentes. Tout épuisée qu'elle paraissait au début du IVe siècle, elle se renouvela au contact de la doctrine nouvelle; l'arbre desséché refleurit de plus belle. Si ce ne fut plus la floraison radieuse du temps des Flaviens ou des Antonins, il resta du moins un fonds de dignité, de noblesse, d'aspirations élevées.

Nous devrions examiner ici, avant de continuer, une série de questions importantes : à savoir si l'art chrétien s'est formé et développé sous l'influence romaine ou sous l'influence hellénique; si le style dit « byzantin » s'est manifesté dès le Ier siècle ou bien seulement après l'établissement de l'Empire à Constantinople, etc., etc. Mais ce sont là problèmes qui divisent les meilleurs esprits. Il nous suffira de constater que la domination romaine avait étendu la même civilisation et les mêmes formes d'art d'un bout à l'autre de l'Empire, depuis les rives de la Tamise jusqu'à celles du Nil, du Jourdain ou de l'Euphrate. A tort l'on a prétendu que l'unité romaine était purement gouvernementale. Ce que l'on a appelé le « style impérial » régnait dans les îles Britanniques, l'Espagne, les Gaules, aussi bien qu'en Égypte, en Palestine, en Syrie.

Les Catacombes. — Nous commencerons, comme de raison, par le vénérable berceau de l'art chrétien. L'étymologie même du terme a donné lieu à bien des systèmes et la science n'a pas encore dit son dernier mot. Plus importante est la question de l'origine et de la destination de ces souterrains. Il paraît démontré qu'ils n'ont jamais été que ce qu'ils sont aujourd'hui encore : à savoir des cimetières. Exceptionnellement, pendant les persécutions, les fidèles ont pu y chercher un refuge; mais l'on ne saurait admettre qu'ils les aient habités d'une manière permanente. Ajoutons que Rome n'est pas la seule ville qui possède des hypogées reliés ensemble par des galeries : on en trouve à Naples, où ils sont infiniment plus spacieux, à Syracuse, et même en Orient, dans l'île de Milo et à Alexandrie.



Dans les catacombes romaines (creusées à travers une matière friable appelée le tuf), les galeries sont si étroites qu'il est difficile d'y passer deux de front. De distance en distance sont pratiquées des cavités destinées à recevoir les corps; plus rarement se rencontrent des salles quelque peu spacieuses, des *cubicula*, servant d'oratoires ou bien encore de sépultures à quelque personnage de marque.

Considérées au point de vue chronologique, les Catacombes embrassent une période de trois cents ans environ. Les plus anciennes remontent au Ier siècle de notre ère; elles se rattachent à une princesse de la famille impériale, une nièce de l'empereur Domitien, Flavia Domitilla, qui, ainsi que son mari, Titus Flavius Clemens, consul et martyr, avait embrassé le christianisme.

A l'époque du triomphe du christianisme, l'habitude d'enterrer dans les Catacombes se perdit peu à peu et ce ne fut plus que d'une manière exceptionnelle qu'on les utilisa pour les inhumations.

Mais la vénération qu'on avait pour ces tombeaux, dans lesquels reposaient tant de victimes illustres, ne diminua pas. On embellit beaucoup de cryptes; on en consolida d'autres; les pèlerins s'y rendaient en foule.

Toutes sortes de circonstances avaient amené les premiers chrétiens à simplifier l'art à l'excès : d'abord leur indifférence même pour les conquêtes de la civilisation païenne, pour ses pompes, son culte tout extérieur; en second lieu la nécessité de se servir d'un langage conventionnel, afin de ne pas exaspérer la fureur des persécuteurs. Leurs plus anciens symboles tiennent de l'écriture presque autant que de l'art. Ce sont de vrais hiéroglyphes : tels le monogramme du Christ, l'A et l'Ω, la colombe portant le rameau d'olivier, les corbeilles remplies de pain, le poisson, l'ancre, le trident : tous signes qui se rapportaient à des personnages ou à des scènes connus, comme le Christ, l'Eucharistie, la Résurrection.



SAINT PIERRE
Statue en bronze du Ve siècle à la basilique de Saint-Pierre, à Rome.

Parfois aussi les artistes de la primitive Église se contentaient d'emprunter aux païens des formules à double entente; nous voulons dire contenant une allusion aux mystères du christianisme : tels Orphée charmant les animaux (allusion au Christ), l'Hermès Criophore, transformé en bon Pasteur, le mythe d'Eros et de Psyché (allusion à l'immortalité de l'âme), des Enfants vendangeurs (la parabole du pressoir) et bien d'autres encore.

Spectacle admirable que cette sérénité au milieu de tant de souffrances et bien digne d'être célébrée par l'auteur du *Quo vadis !*

Comme de raison, les peintres de la primitive Église mirent d'abord à contribution les saintes Écritures : à l'Ancien Testament, ils empruntèrent de préférence les sujets symbolisant la croyance dans la bonté divine : l'arche de Noé, Moïse frappant le rocher, les trois Hébreux dans la fournaise, Daniel dans la fosse aux lions, Jonas sortant de la gueule de la baleine. Les Évangiles, à leur tour, fournirent, comme sujets préférés, l'adoration des mages, la guérison du paralytique, la multiplication des pains, la résurrection de Lazare, etc.

La note dominante dans ces peintures des Catacombes, c'est un coloris clair, gai, riant, bien éloigné encore de la somptuosité byzantine, et qui traduit à merveille l'état d'âme des premiers fidèles si sereins au milieu de tant d'épreuves cruelles.



SARCOPHAGE CHRÉTIEN ORNÉ DE SCÈNES DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU TESTAMENT
Moïse et le buisson ardent; Moïse frappant le rocher; Daniel dans la fosse aux lions; les Miracles du Christ (IVe siècle).



Catacombes de Rome

PLAFOND D'UN CUBICULUM

Orphée charmant les animaux.

Les Sarcophages. — Il faut ranger, à la suite des peintures des Catacombes, les sculptures des sarcophages (IVe au VIe siècle), qui en continuent la tradition avec une persistance frappante. Ici encore le symbolisme règne en maître; ici encore l'Ancien et le Nouveau Testament fournissent un thème inépuisable d'allusions.

Les sarcophages historiés, si populaires à Rome, à Ravenne, à Milan et dans beaucoup d'autres cités italiennes, prirent également faveur en France. La ville d'Arles, à elle seule, possède aujourd'hui une cinquantaine de ces monolithes historiés, qui, rangés jadis le long de la promenade des Aliscampes (Champs-Elysées), lui donnaient l'aspect d'une autre voie Appienne.

Figures d'ordinaire trop courtes, pieds et mains informes, têtes sans expression : voilà quelques-unes des lacunes les plus sensibles. La corruption du goût éclate avec infiniment plus de force que dans la peinture. Ces sépultures, d'ailleurs, étaient souvent fabriquées d'avance, et parfois dans des ateliers où l'on travaillait indifféremment pour les païens et pour les chrétiens.

L'ARCHITECTURE

Mais voici que, soudainement, au début du IVe siècle, le christianisme triomphe avec Constantin et s'impose comme religion d'État; désormais, ses sectateurs, loin de cacher les manifestations de leur foi au sein de la terre, dans les ténèbres des Catacombes, brûlent de les prodiguer en tous lieux, au grand jour, aux endroits le plus en vue.

Si les premiers fidèles avaient pu se passer d'art aussi longtemps qu'ils ne formaient qu'une minorité, l'Église, devenue victorieuse, fut obligée de faire des concessions aux instincts et aux goûts de la majorité, pour qui le culte du beau et les jouissances de la vue étaient un besoin vital. Du coup, les idées et le style acquièrent l'autorité qui leur manquait : si l'exécution est moins châtiée que pendant la période classique, du moins, pour la richesse des matières premières, ainsi que pour l'effet général, les basiliques chrétiennes n'ont rien à envier aux temples du paganisme. Les idées de domination et de luxe ne tardent pas à se substituer à la simplicité, tout évangélique, de l'art des Catacombes.

Les architectes postérieurs à l'ère des persécutions altérèrent plus ou moins les proportions classiques : l'idée ne leur vint pas de rompre avec le principe même de ce style; ils conservèrent le système de colonnes ou de pilastres à bases, à chapiteaux et à entablements, aussi longtemps que leurs ouvriers furent en état d'en tailler; à leur défaut, ils les empruntèrent de toutes pièces à des édifices païens : la basilique de Paul-Émile, plus tard le mausolée d'Adrien, les thermes). Les voûtes en plein cintre et les autres facteurs de la construction romaine, ainsi que les principaux motifs d'ornementation, demeurèrent aussi en honneur. S'ils y ajoutèrent plusieurs inventions, nées, affirme-t-on, en Orient, les arcs surmontant les colonnes, la coupole (mausolée de Sainte-Constance à Rome, basilique de Fausta à Milan, etc.), celles-ci ne tranchèrent pas trop brusquement sur le fonds ancien.

L'ère nouvelle, assurément, ne possédait plus la puissance d'organisation propre aux anciens maîtres du monde, cet esprit de discipline, cette ardeur, qui leur faisaient improviser, en peu de mois, des villes entières, avec leurs temples, leurs forums, leurs théâtres et amphithéâtres, leurs thermes, leurs tribunaux, leurs belles avenues et leurs riches plantations (tout cela n'est-il pas aussi une forme de l'art!). Néanmoins plus d'une capitale encore surgit, après le triomphe de l'Eglise, comme sous le coup de baguette d'une magicienne : Constantinople, Ravenne, les cités de l'Afrique, de la Syrie. Enfin, en regard des temples païens désertés, l'Eglise éleva des édifices imposants, somptueux, et dont le plan révèle au premier coup d'œil la destination : nous voulons parler des BASILIQUES, avec leurs longues nefs, où peut se déployer, comme l'a excellemment dit M. Choisy, la pompe des processions, leur tribune où se dresse l'autel, leur chalcidique, qui deviendra le chœur.

Ce qu'il pouvait y avoir d'indigent dans les formes architecturales fut racheté par la somptuosité de la décoration. Ainsi qu'il arrive aux époques de décadence, la société d'alors, désespérant de rivaliser avec l'art classique pour la force de l'invention ou la noblesse du style, fit appel à la richesse des matières premières, afin de rétablir une sorte d'équilibre.

Pour qui n'a pas admiré, à Saint-Vital de Ravenne, à Saint-Marc de Venise, à la chapelle palatine de Palerme, à Sainte-Sophie de Constantinople, la profusion des marbres précieux, des émaux multicolores scintillant sur la façade, enrichissant les portiques, les parois de la nef, la tribune, les ambons, les tabernacles, le trône de l'évêque ou du pape, et jetant leurs feux jusque sur le candélabre pascal, il est difficile de se faire une idée du luxe de la coloration dans les édifices du Bas-Empire.

A côté des basiliques surgissent les BAPTISTÈRES, généralement de forme circulaire ou polygonale et plus ou moins inspirées des salles de bains ou des nymphées païennes. Les MAUSOLÉES, surmontés de coupoles, sur tambour circulaire, sur plan carré ou sur un plan octogonal, méritent également une mention. Citons, à Rome, le mausolée de Sainte-Constance, le baptistère dit de Constantin, près du Latran, l'église Saint-Etienne le Rond; à Ravenne, le tombeau de Placidie, les deux baptistères, le mausolée de Théodoric, recouvert d'une calotte en pierre d'un seul morceau, ayant 10 mètres de diamètre environ, et l'église



LE CHRIST GUÉRISSANT LE POSSÉDÉ

Mosaïque du VIe siècle à la basilique de Saint-Apollinaire nouveau, à Ravenne.

LE CHRIST TRÔNANT ENTRE LES APÔTRES
Mosaïque du IVe siècle, basilique de Sainte-Pudentienne, à Rome.

Saint-Vital; à Milan, l'église Saint-Laurent; à Constantinople, l'église Sainte-Sophie, dont il sera question dans le chapitre consacré à l'art byzantin.

Aucun de ces efforts ne fut perdu : lorsque, au XVe siècle, le grand Brunellesco tenta de ramener l'architecture vers l'idéal classique, ce fut aux basiliques chrétiennes qu'il emprunta le modèle de sa fameuse église de Saint-Laurent et ce fut aux mausolées chrétiens qu'il emprunta la coupole de sa chapelle des Pazzi.

LA SCULPTURE

La sculpture fut, entre tous les arts, le bouc émissaire du paganisme. Elle avait été la manifestation la plus haute du génie classique; elle avait répandu en tous lieux et solennellement consacré l'image des dieux de l'Olympe; en outre, elle incarnait par excellence le culte de la beauté plastique : en fallait-il davantage pour entraîner sa condamnation! Si les statues ne furent pas absolument exclues des sanctuaires chrétiens, leur rôle du moins diminua de jour en jour. Quand nous aurons cité les statuettes du *Bon Pasteur*, au musée du Latran ou au musée de Constantinople, le *Saint Pierre* de bronze, dont le pied usé appelle, aujourd'hui encore, dans la basilique du Vatican, les baisers des fidèles, le *Saint Pierre* de marbre de la même basilique, le *Saint Hippolyte* du musée du Latran, nous aurons épuisé, ou peu s'en faut, l'énumération des pages maîtresses. Et encore ces productions ne sont-elles tolérables qu'autant qu'elles se rapprochent de la grande statuaire gréco-romaine.



ÉROS ET PSYCHÉS
Mosaïque du IVe siècle au mausolée de Sainte-Constance, près de Rome.

Certains arts mineurs, exigeant moins de souffle, se maintiennent à un niveau relativement élevé. Telle est la SCULPTURE EN IVOIRE. La double plaque, connue sous le nom d'Ivoire des Symmaques (une moitié au musée de Cluny, l'autre au musée de South Kensington), est à cheval sur les deux ères. Elle est païenne par le style, chrétienne par l'expression.

Signalons ensuite la longue série des diptyques consulaires, ornés de portraits et de scènes du cirque, les coffrets, tels que la « lipsanotheca » de Brescia, ou même des meubles de dimensions monumentales, tels que la chaire de Saint-Maximin à Ravenne. Ces ouvrages pèchent, en général, par la mollesse et la rondeur. On y chercherait en vain quelque étude de la nature, quelque souffle de vie. Plus tard seulement, lorsque le style byzantin se sera accentué, la facture deviendra plus serrée, mais aussi plus sèche et plus abstraite.



Musée de Cluny.

COURONNES VISIGOTHES TROUVÉES A GUARRAZAR

Longtemps l'ORFÈVRERIE perpétue la tradition classique : les boucliers ou, plus exactement, les plateaux d'argent (*missoria*) de Théodose, au musée de Madrid, de Valentinien, au musée de Genève, se distinguent par des agencements plus ou moins harmonieux et par des figures d'un galbe assez pur. Il en est de même des coffrets (*capsellæ*) en argent ciselé ou repoussé (église Saint-Nazaire à Milan et musée du Vatican, celui-ci trouvé en Algérie).

Le moment vint pourtant où, sous l'influence toujours croissante de l'Orient, l'on préféra le poids de la matière première à l'élégance des contours ou à la finesse de la ciselure : on fondit alors des quadrupèdes, des volatiles, des monstres de toute sorte, aussi lourds que conventionnels.

LA PEINTURE

La vraie peinture chrétienne, et, nous sommes en droit de l'ajouter, la vraie peinture pour l'éternité, c'est la MOSAÏQUE (la mosaïque, composée, comme on sait, de cubes en marbre ou en verre réunis par un ciment, forme un ensemble à peu près inaltérable). Du IVe au XIIIe siècle, depuis le triomphe du christianisme jusqu'à la grande révolution provoquée dans les arts par Nicolas de Pise, qui retrouva le galbe cher à l'antiquité, et par Giotto, qui remit en honneur le culte de la nature, c'est dans cette branche qu'il faut chercher l'expression la plus précise et la plus harmonieuse de la vie religieuse et politique, la forme la plus brillante de la pensée et du goût. Là se traduisent tour à tour, au sud et au nord, à Milan et à Venise, à Rome et à Ravenne, à Capoue, à Salerne, à Palerme, à Monreale, à Salonique, à Constantinople, à Jérusalem, la piété profonde, les luttes, les conquêtes, les aspirations de siècles tourmentés et troublés, plus d'une fois envahis par les ténèbres, mais dont l'influence sur la genèse du monde moderne a été trop grande pour nous laisser indifférents.

Toute la fraîcheur d'inspiration, toute la grâce de l'antiquité, revivent dans les splendides pages décoratives qui s'appellent le mausolée de Sainte-Constance (IVe siècle), le portique de Sainte-Venance (au baptistère de Constantin), la basilique de Saint-André *in Barbara*, tous à Rome, le baptistère de Naples, le mausolée de Placidie et le baptistère des Orthodoxes, à Ravenne. La fantaisie s'y allie à l'édification : ce ne sont que rinceaux, semis de fleurs ou de feuilles, oiseaux au riche plumage; puis, de-ci de-là, un emblème — la croix, l'agneau pascal — qui rappelle au spectateur la sainteté du lieu. En ces sanctuaires l'art chrétien a laissé des modèles qui n'ont pas été surpassés : l'auguste assemblée réunie autour du Christ, dans la basilique de Sainte-Pudentienne; puis, à Ravenne, la procession des Vierges, dans la basilique de Saint-Apollinaire nouveau, le Christ siégeant en bon pasteur au milieu de ses brebis, ou saint Laurent courant au martyre, dans le mausolée de Placidie; enfin les scènes des Évangiles, exécutées sous Théodoric dans la basilique de Saint-Apollinaire nouveau, ont une simplicité et une éloquence véritablement évangéliques. Ce sont plus que d'éloquentes exhortations à la piété : ce sont des merveilles d'ordonnance, de fermeté, de richesse. Et quelles superbes têtes à caractère partout! Physionomies d'apôtres ou de saints graves, austères, parfois farouches, vrais héritiers des maîtres du monde. On croit entendre saint Paul, l'apôtre des Gentils, s'écriant en se frappant la poitrine : « Je suis citoyen romain. »

Devant ces créations grandioses, il est impossible de nier que, dans la peinture du moins, le christianisme n'ait réussi à dresser autel contre autel et à rivaliser, sauf la décadence irrémédiable de la forme, avec les fresques de Pompéi. C'est un devoir pour l'historien des arts de réagir contre le dédain dont tant de chefs-d'œuvre ont trop longtemps pâti.

C'est que, malgré la différence d'inspiration, cette période est encore toute pénétrée des traditions classiques soit dans la conception des sujets, soit dans le style : les scènes sont sobres, le costume d'une extrême simplicité. Quant au modelé, loin de pécher par le fini, comme plus tard chez les Byzantins, il est large, peut-être parfois trop sommaire.

Jusque vers le VIe siècle, Rome et Ravenne s'étaient développées parallèlement; la première, représentant le style latin, fait de raison, de clarté, d'ampleur; la seconde, plus subtile, plus morbide, se pénétrant de plus en plus d'influences orientales.

A partir du règne de Justinien (527-565) Ravenne entre complètement dans l'orbite de l'École byzantine. Aussi est-ce dans le chapitre suivant, consacré à cette école, que seront étudiées les décorations monumentales de la capitale de l'exarchat : Saint-Vital, Saint-Apollinaire nouveau, Saint-Apollinaire *in Classe*.

Pendant cette période, la MINIATURE, de son côté, s'attache à présenter en raccourci les traditions de l'Ancien Testament et à en dégager le caractère épique. C'en est fait de la sobriété des scènes, de la placidité des attitudes, qui distinguent les plus anciens manuscrits enluminés, tel que le Virgile de la Vaticane. Désormais on substitue le mouvement, l'agitation à la belle ordonnance des modèles païens.

La guerre entre les Byzantins et les Goths (554 et années suivantes) marque très nettement, pour l'Italie, la limite entre la première période, à laquelle appartiennent les plus belles compositions de Rome, de Ravenne, de Naples, de Milan, et la seconde, qui correspond à une irrémédiable décadence.

Rien de plus instructif à cet égard que la comparaison entre la mosaïque de l'église des Saints-Cosme et Damien à Rome (526-530), encore si grandiose, avec ses figures amples et graves, toutes empreintes de la grandeur antique, et les mosaïques des églises Saint-Laurent hors les Murs (577-590) ou Sainte-Agnès, près de la même capitale.

Bientôt ce fut à peine si les artistes surent encore reproduire, dans leurs lignes générales, les compositions qui avaient fait la gloire du IVe, du Ve et du VIe siècle. Le moment vint même où ils ne furent plus capables de faire tenir sur ses pieds une figure vue de face. N'importe : les efforts des grands papes du IVe au VIe siècle ont eu pour résultat de provoquer une véritable renaissance.

L'ART MÉROVINGIEN & L'ART CAROLINGIEN



Phot. Moreau frères.

BIJOU MÉROVINGIEN

Le rôle des barbares a-t-il été de tout point négatif dans la genèse de l'art chrétien? Ces peuplades primitives, venues les unes de l'est, les autres du nord, n'ont-elles pas apporté quelque instinct d'art, quelque tradition de goût? N'ont-elles pas du moins manifesté un tempérament qui fût de nature à modifier l'idéal classique? Des esprits portés au paradoxe ont soutenu que ce fut un bonheur pour l'art que la ruine de toute tradition; une fois la table rase, rien de plus facile que d'improviser un art nouveau! Et puis en jetant un tel amas de bois vert sur le bûcher expirant n'allait-on pas faire reflamber celui-ci de plus belle? Les plus mortes morts ne sont-elles pas, comme l'a dit Michelet, les meilleures, les plus proches de la résurrection? La réponse ne nous coûtera pas beaucoup de veilles. Supposons un cataclysme qui anéantisse les grandes conquêtes de la science moderne, telles que les applications de la vapeur et de l'électricité, que resterait-il de notre civilisation! Ce ne seraient pas seulement les inventions scientifiques qui disparaîtraient : ce seraient aussi les secrets de l'art de guérir, l'organisation de l'assistance publique, tout ce qui soulage, console et élève la pauvre humanité.

Il semblait que le règne réparateur de Charlemagne dût rendre à l'art de la tenue et de l'éclat. Et, de fait, le grand empereur franc lui prodigua ses encouragements; mais la grossièreté et l'ignorance avaient trop progressé pour que l'effort d'un seul pût arrêter le courant. Ce fut une renaissance d'intention, non une renaissance de fait. Si les lettres refleurirent un instant (et encore la lumière vint-elle du Nord, des îles Britanniques, à peine effleurées par la conquête romaine), si Alcuin (originaire d'York) put donner à son royal ami l'illusion que le siècle d'Auguste était revenu, par contre, dans le domaine de l'art, les événements se précipitèrent, en dépit de l'initiative prise par le nouveau souverain ou par les papes.

L'architecture, la première, abdique. Les tailleurs de pierre ne savent même plus façonner un pilastre ou une architrave. C'est aux anciens monuments de Ravenne que Charlemagne se voit forcé d'emprunter les marbres destinés à son dôme d'Aix-la-Chapelle, édifice massif et sans caractère. Ce que furent les autres constructions élevées de ce côté des monts, on ne le sait guère que par le témoignage des historiens, car la presque totalité d'entre elles a disparu. En Italie, à Rome, où plusieurs basiliques prennent naissance à la fin du VIIIe et au début du IXe siècle — Sainte-Cécile, Sainte-Praxède — l'ignorance n'est pas moindre : on y associe, comme au hasard, les fragments les plus disparates : des colonnes de dimensions et de modules inégaux, des chapiteaux appartenant à des ordres différents.

Quant à la sculpture, elle n'existe plus que de nom. A peine, de loin en loin, une lueur, et seulement dans les infiniment petits. Telle la statuette de Charlemagne, au musée Carnavalet, ouvrage lourd, mais non dépourvu de caractère; tel, au monastère irlandais de Saint-Gall, en Suisse, le diptyque d'ivoire attribué au moine Tutilo (mort après 912) et où l'Océan apparaît sous la forme d'un vieillard, la Terre sous celle d'une femme allaitant un enfant et tenant une corne d'abondance.



Musée Carnavalet.

CHARLEMAGNE
Statuette en bronze.

La peinture, mieux partagée, compte à son actif quelques mosaïques et quelques miniatures. Mais ces mosaïques, incrustées dans les églises romaines de Sainte-Praxède, de la « Navicella », de Sainte-Cécile, n'ont plus pour elles qu'une solennité froide et vide; tout sentiment de la nature, toute vivacité, toute expression en a disparu. Ce que furent les peintures exécutées en France ou en Allemagne, à Aix-la-Chapelle ou à Ingelheim, on l'ignore : on sait seulement qu'elles représentaient des scènes de l'histoire antique, les *Victoires de Charlemagne*, les *Sept Arts libéraux*, etc.



Bibliothèque Nationale.

L'ÉVANGÉLISTE SAINT MATTHIEU
Miniature carolingienne de l'Évangéliaire de Soissons.

Dans la miniature (Évangéliaires de Godescal, de Saint-Médard de Soissons, Bible de Charles le Chauve à la bibliothèque Nationale, Bible d'Ingobert, à Saint-Paul hors les Murs, près de Rome, etc.), on constate un effort sérieux. Si la gravité et la raideur ont remplacé le sentiment de la beauté et de la grâce, toutes les fois qu'il s'agit de représenter la figure humaine, en échange certains motifs accessoires, tels les cerfs, cygnes, cigognes, faisans, coqs, perroquets, etc., représentés autour d'une fontaine mystique, offrent de la justesse et de la vivacité. Les ornements aussi ont quelque chose d'ample et de robuste, qui fait contraste avec les raffinements des manuscrits byzantins, non moins qu'avec la monotonie des manuscrits irlandais et anglo-saxons, où il n'y a place que pour d'inextricables enchevêtrements d'animaux fantastiques, de lanières ou rubans, de spirales.

Le IXe siècle marque la dernière rupture avec la civilisation et l'art classiques. Jusque-là, les éléments antiques avaient dominé; désormais, après la longue torpeur qui régna sur l'Europe entière aux environs de l'an mille, l'équilibre entre l'ancien et le nouveau monde est rompu; la balance penche du côté des races jeunes, à moitié barbares, qui, après s'être si longtemps exprimées dans la langue des Romains, ambitionnent de parler chacune sa langue maternelle. Nous avons affaire à une conception nouvelle des sujets, à un style différent, si l'on peut donner ce nom à ce qui ne fut au début qu'ignorance de toutes les règles.

Alors se brisa le dernier anneau de la chaîne qui rattachait l'art chrétien à l'art d'Athènes et de Rome. Par la suite, quelques esprits curieux purent bien encore regarder en arrière, s'inspirer de loin en loin de conceptions antiques, copier de-ci de-là un motif d'ajustement ou d'ornement. Pour la masse des fidèles, l'antiquité demeura dorénavant lettre morte et il ne fallut rien moins que le puissant effort de Brunellesco et de Donatello, au XVe siècle, pour rétablir enfin le courant.

E. DEL MONTE.



UNE SAINTE
Mosaïque du VIe siècle.
Basilique de Saint Apollinaire nouveau, à Ravenne.



JUSTINIEN ET SA COUR
Mosaïque du VIe siècle à l'église Saint-Vital, à Ravenne.



UN SAINT
Mosaïque du VIe siècle.
Basilique de Saint-Apollinaire nouveau, à Ravenne.

L'ART BYZANTIN



CHAPITEAU BYZANTIN DE SAINT-VITAL, A RAVENNE

Lorsque, au commencement du IVe siècle, Constantin fonda Constantinople sur les rives du Bosphore, la ville nouvelle qui s'éleva sur l'emplacement de l'antique Byzance était admirablement faite pour devenir le centre d'un grand et original mouvement d'art et de civilisation. Née d'hier, elle n'avait point, comme Rome, un long passé de traditions séculaires; située aux extrêmes confins de l'Europe, aux portes de l'Asie, elle pouvait recevoir sans peine les enseignements de ces vieilles civilisations orientales, dont la Perse sassanide avait recueilli et résumé en de saisissantes formules les audacieuses et savantes inventions; enrichie par la volonté de Constantin des plus illustres chefs-d'œuvre de l'art grec, elle était comme un musée incomparable où l'hellénisme revivait en ses modèles les plus parfaits. La magnifique floraison d'édifices dont le christianisme vainqueur couvrit le monde oriental, le caractère nouveau de splendeur et de pompe qu'imprima à ses manifestations la nouvelle religion d'État, le transfert en Orient du siège de l'empire et le luxe de jour en jour plus raffiné dont s'entoura la majesté des souverains, achevèrent de donner à l'art chrétien d'Orient, avec un prodigieux essor, une marque particulière. C'est au VIe siècle, assurément, au temps de Justinien, que l'art byzantin a pris sa physionomie spéciale et trouvé sa formule définitive; mais, de Constantin à Justinien, sur tous les points du vaste monde asiatique dont Constantinople était la tête, une lente élaboration a préparé ce merveilleux essor et combiné les éléments divers, antiquité et christianisme, hellénisme et Orient, dont s'est formé l'art byzantin.

Les monuments permettent aujourd'hui encore de suivre la marche de cette longue évolution. Prudemment d'abord, puis avec une audace croissante, les architectes substituèrent aux lignes droites des basiliques romaines les formes courbes des



Bibl. du Vatican, Rome.

ÉPISODE DE L'HISTOIRE DE JOSUÉ
Miniature du VIe siècle.



ÉLÉAZAR ET RÉBECCA
Miniature de la Genèse de Vienne ; v^e-vi^e siècle.



VUE INTÉRIEURE DE SAINT-APOLLINAIRE IN CLASSE
Basilique du vi^e siècle.

églises octogones ou circulaires ; prudemment d'abord, puis avec une audace croissante, ils s'essayèrent à couronner leurs édifices de coupoles chaque jour plus hardies et plus colossales, telles qu'ils en trouvaient le modèle chez les constructeurs perses de Séleucie et de Ctésiphon. Une ornementation riche et compliquée, d'un luxe un peu lourd sans doute, d'une inspiration tout orientale, répandait en même temps sur les monuments la luxuriante végétation de ses feuillages, le pittoresque décor de son peuple d'animaux et d'oiseaux. Enfin, à la voûte des coupoles, à la courbe des absides, le goût nouveau d'ostentation et de magnificence attacha la décoration pompeuse des mosaïques, où sur les fonds d'or se détachèrent les héros du christianisme victorieux, où les sujets plus proprement historiques remplacèrent vite le symbolisme du primitif art chrétien. Les mêmes tendances novatrices marquèrent les autres manifestations des arts décoratifs, ivoires, miniatures des manuscrits, étoffes richement peintes ou brodées. Et sans doute, selon les provinces et selon les circonstances, des différences locales apparurent sur le fond général de l'évolution. Il y eut un art byzantin d'Asie Mineure, dont les églises d'Éphèse, de Sardes, de Philadelphie (ve siècle) conservent le souvenir ; il y eut un art byzantin de Syrie qui, dans les cathédrales de Bosra et d'Ezra, dans les basiliques de Qalb Louzé ou de Tourmanin (vi^e siècle), prépara les solutions définitives qu'appliquèrent les architectes de Justinien, et qui marqua plus puissamment encore son influence dans le développement de la sculpture ornementale ; il y eut un art byzantin d'Égypte, dont les étoffes retrouvées à Akmin-Panopolis ou à Antinoé attestent la technique savante et l'élégance raffinée. Mais entre ces formules diverses, une communauté de principes existe : partout, comme on l'a dit, « les influences de la Perse sassanide se combinent avec les traditions romaines, sur un sol où vit encore l'esprit de l'hellénisme ». De ces innovations, de ces essais, de ces tâtonnements, Constantinople recueillit le bénéfice. Assurément il convient de faire large place, dans la délicate histoire de la formation de l'art byzantin, à l'Asie Mineure, à l'Égypte, à la Syrie surtout, élèves de l'Orient perse (1) ; c'est dans ces provinces qu'on doit chercher l'origine des méthodes de l'architecture byzantine et du système de la décoration ; mais en adoptant ces méthodes, en les appliquant avec une hardiesse, une ingéniosité jusque-là inconnues, Constantinople les



INTÉRIEUR DE SAINTE-SOPHIE, A CONSTANTINOPLE
Église du vi^e siècle.

(1) Dès le temps des Achéménides, la Perse avait recueilli et appliqué les traditions des grandes civilisations ses voisines ; elle fit de même sous les princes sassanides (226-641). Les palais de Firouz Abad et de Sarvistan (iiie siècle) montrent, couronnant les salles colossales de hautes coupoles ovales bâties sur pendentifs, et qui s'inspirent des leçons des anciens maîtres de la Mésopotamie ; les monuments du vi^e et du viie siècle (palais de Takht-i-Khosrou à Ctésiphon, de Machita et de Rabbath-Hamman, ponts de Chouster et de Dizfoul) attestent les mêmes tendances, le même goût de l'énorme dans le plan et les proportions, les mêmes partis dans l'architecture, le même luxe un peu surchargé dans la décoration extérieure des bâtiments et la sculpture des ornements. Par les rapports étroits qu'elle entretenait avec le monde gréco-romain, la Perse subit d'autres influences, qui se marquent en particulier dans les bas-reliefs colossaux de Nakch-i-Roustem (iiie siècle), de Darab-Gerd, près de Chiraz (iiie et vi^e siècle) et de Tak-i-Bostan, près de Kermancha (commencement du viie siècle), et inversement elle exerça une action considérable sur le monde helléno-romain et byzantin. Le luxe de la cour de Ctésiphon, qu'attestent les vases et les coupes d'argent ciselé qui datent de l'époque sassanide, les tapis et les soieries dont les historiens nous ont transmis le souvenir, frappa fortement l'imagination des empereurs romains d'Orient ; les méthodes des constructeurs perses, leur entente de la décoration agirent plus puissamment encore sur les architectes du ive, du ve et du vi^e siècle.

consacra et les fit véritablement propres de l'art byzantin. Pour donner à cet art sa forme définitive, il a fallu, après une longue période de préparation, le génie des grands architectes que le VIe siècle eut la fortune de voir naître et les ressources inépuisables que mit à leur disposition l'ambition grandiose de Justinien.

Le règne de Justinien (527-565) marque l'époque décisive où l'art byzantin trouva sa formule définitive et du même coup atteignit son apogée. « A ce moment, dit très bien M. Choisy, l'évolution est accomplie. Toutes les méthodes de construction se sont fixées, tous les types d'édifices se sont produits et tous se montrent appliqués à la fois, sans exclusion, sans parti pris : le plan polygonal se renouvelle à Saint-Serge de Constantinople et à Saint-Vital de Ravenne; le plan en basilique se retrouve à l'église de la Mère-de-Dieu à Jérusalem; le plan en croix à cinq coupoles apparaît lors de la reconstruction de l'église des Saints-Apôtres; Sainte-Sophie de Salonique nous offre le type de ces églises à coupole centrale, dont toutes celles de l'Athos et de la Grèce ne sont que des variantes »; enfin Sainte-Sophie de Constantinople, bâtie de 532 à 537 par Anthémius de Tralles et Isidore de Milet, apparaît, par l'originalité du plan, la prodigieuse légèreté de la structure, la savante habileté des combinaisons d'équilibre, « comme une des plus puissantes créations de l'architecture, comme une merveille de stabilité et de hardiesse, de pureté des lignes et d'éclat des couleurs ». Avec son énorme coupole de 31 mètres de diamètre, appuyée sur quatre grands arcs que portent quatre piliers colossaux, avec ses deux gigantesques demi-coupoles contrebutant la coupole centrale, ses trois absides ouvertes dans l'hémicycle oriental et le double étage de ses bas côtés, la « Grande Église » fut le type classique de l'architecture byzantine et fixa un incomparable modèle dont l'influence devait être prodigieuse. « Jamais, comme on l'a remarqué, le génie de Rome et celui de l'Orient ne s'étaient associés en un plus surprenant et plus harmonieux ensemble; » jamais l'art ne s'était montré plus libre, plus varié, plus fécond; jamais il n'avait fait preuve de plus de science dans la conception, de plus d'habileté et d'invention dans la solution des problèmes techniques. Les monuments de l'architecture civile, les citernes colossales qu'édifia dans le sous-sol de la capitale la toute-puissante volonté de Justinien, attestent les mêmes qualités, la même activité toujours en éveil, la même volonté incessante de se renouveler qui caractérisent les maîtres byzantins du VIe siècle. Et tandis que l'ingéniosité des architectes s'essayait ainsi en de multiples combinaisons, le luxe de la décoration éclatait dans ces dentelles de pierre qui couvrent les chapiteaux, dans cette magnifique polychromie des marbres qui tapisse les murailles, dans ces somptueuses orfèvreries qui enrichissent le sanctuaire, dans ces splendides étoffes qui parent l'autel; il éclatait surtout dans ces mosaïques dont il reste à Sainte-Sophie de Constantinople et dans les églises de Salonique (Saint-Georges, Sainte-Sophie, VIe ou VIIe siècle) d'intéressants débris, mais dont les églises italiennes, surtout de Parenzo en Istrie et de Ravenne, offrent de si admirables modèles; à Saint-Apollinaire nouveau, où la procession des saints et des saintes évoque comme un lointain souvenir de la frise des Panathénées; à Saint-Vital, où Justinien et Théodora au milieu de leur cour font revivre à nos yeux toutes les splendeurs de Byzance; à Saint-Apollinaire *in Classe*, où apparait, en face de l'école réaliste, le dernier effort de la symbolique chrétienne. Les mêmes tendances se marquent dans les miniatures qui illustrent les beaux manuscrits de ce temps, la Genèse ou le Dioscoride de Vienne, le Josué ou le Cosmas du Vatican, la Bible syriaque de Florence, l'admirable Évangéliaire de Rossano : et si, dès ce moment, la grande sculpture décline et tend à disparaître, en revanche, dans le travail de l'ivoire, dans la curieuse série des diptyques consulaires comme dans la chaire de l'évêque Maximien conservée à Ravenne se montrent la même entente de la décoration, la même habileté technique, le même goût de richesse et de magnificence, tout ce que la Byzance du VIe siècle a emprunté à l'art syro-égyptien pour le transmettre, en un rayonnement prodigieux, jusqu'aux extrémités de l'Occident.



Phot. Giraudon. Bibl. Nationale, Paris.

DIPTYQUE DU CONSUL ANASTASE

Ivoire du VIe siècle.



CHAIRE DE MAXIMIEN

Sculpture sur ivoire du VIe siècle à la cathédrale de Ravenne.

Beaucoup de gens, et même de bons esprits, pensent qu'épuisée par ce grand effort Byzance s'endormit après Justinien dans une invincible torpeur et que l'art byzantin se traîna désormais pendant près de mille ans dans un monotone et stérile formalisme. Il n'est rien qui soit plus injuste et plus faux. Assurément il n'est point aisé de dire dans quelle mesure la querelle des iconoclastes (VIIIe et IXe siècle) ralentit ou modifia le développement de l'art grec d'Orient. La proscription des images ne pouvait être sans influence sur un art principalement employé au service de l'Église; il y perdit définitivement l'un de ses moyens d'expression, la sculpture. Mais, dans l'ardeur même de la lutte,


Bibl. Nationale, Paris.
LE PROPHÈTE ISAIE ENTRE LA NUIT ET L'AURORE
Miniature du IXe ou du Xe siècle.

cet art en quelque manière se renouvela. Tandis que, dans le feu de la bataille, l'art religieux, persécuté, retrouvait quelque chose de plus vivant, de plus spontané, de plus populaire, une école nouvelle se formait, avec l'encouragement des empereurs, de Théophile (829-842) en particulier; et cette école, plus consciente des modèles antiques, des thèmes profanes, des motifs purement ornementaux, allait avoir une longue fortune. Quand Byzance, ébranlée mais vivifiée par cette crise formidable, retrouva, avec le triomphe de l'orthodoxie, la paix et la prospérité, elle était mûre pour la plus brillante des renaissances.

Jamais peut-être, même au temps de Justinien, l'empire byzantin ne fut plus puissant, jamais sa civilisation ne fut plus magnifique que durant les deux cents années qui vont de la fin du IXe siècle à la fin du XIe. Il ne reste rien malheureusement des édifices civils de ce temps, de cet admirable palais impérial où les souverains de Byzance avaient accumulé toutes les recherches du luxe, tous les raffinements de la décoration. Il ne reste rien des grands édifices religieux de la capitale, de la Nouvelle Église bâtie par Basile Ier, de cette église des Saints-Apôtres restaurée vers le même temps et qui était une des merveilles de Constantinople. Mais de la prodigieuse floraison de monuments qui s'épanouit alors par l'empire tout entier, de ces innombrables constructions sacrées où l'architecture rajeunie s'essayait en de nouvelles et élégantes combinaisons, nous avons, dans les petites églises de Constantinople (Saint-Théodore Tiron (Xe siècle), Pantocrator, Pammakaristos (XIIe siècle), dans celles de Salonique (Saints-Apôtres) ou de la Grèce (Saint-Luc, Daphni), conservé quelques forts remarquables modèles. Avec une ingéniosité merveilleuse, les constructeurs du Xe et du XIe siècle s'efforcent dans ces édifices de renouveler le type incomparable créé à Sainte-Sophie : pour donner à leurs constructions plus de légèreté et de grâce, ils multiplient les coupoles qui en couronnent le faîte et, par l'adjonction de sveltes tambours cylindriques, les projettent plus hardiment dans le ciel; aux massifs piliers qui supportent la coupole ils substituent à l'intérieur des colonnes plus légères; sur la froide monotonie des murailles extérieures ils sèment les fantaisies décoratives de la brique et de la pierre alternées. Mais ce qui frappe surtout, c'est la richesse de la décoration, le goût de luxe qui partout s'épanouit. Avec son revêtement de marbres précieux, avec les mosaïques qui tapissent les parois et les voûtes, avec ses pavements multicolores et ses clôtures ciselées, la grande église du couvent de Saint-Luc montre toute l'éblouissante magnificence de l'art byzantin au commencement du XIe siècle. Les mosaïques de Daphni (fin du XIe siècle) attestent mieux encore peut-être la perfection savante dont cet art est capable; et par-dessus tout Saint-Marc de Venise, qui reproduit le plan de l'église des Saints-Apôtres à Constantinople, offre, avec ses cinq coupoles, la richesse de ses marbres, de ses orfèvreries, de ses mosaïques, les reflets de pourpre et d'or dont elle s'illumine, l'exacte image de Byzance pendant les siècles de sa nouvelle splendeur.

Dans tous ces ouvrages, auxquels il faudrait joindre encore les mosaïques de Sainte-Sophie (IXe siècle) ou de Nicée (IXe et XIe siècle), les mêmes tendances artistiques se révèlent. Assurément cet art est essentiellement un art religieux : c'est vers ce temps que, sous l'influence de l'Église, des règles précises commencent à s'établir, qui déterminent d'après une conception liturgique le système de la décoration des édifices sacrés; c'est vers ce temps qu'un canon, qui tend à devenir immuable, apparaît et fixe pour chacune des compositions artistiques un type iconographique bientôt consacré. Mais sous les thèmes que fournit l'Église, on sent sourdre puissamment le grand courant de la tradition antique, qui dans les sujets chrétiens introduit un tour d'élégance, de noblesse, de grâce inattendues, tout le charme de la beauté hellénique retrouvée. Ce qui apparaît en même temps, et qui n'est guère moins remarquable, c'est un sentiment du pittoresque qui se plaît à animer de paysages et d'architectures le fond monochrome des mosaïques anciennes, une science du coloris qui, à l'imitation des miniatures, fait pénétrer dans la grande peinture la variété des tons les plus harmonieux, un goût de réalisme enfin et d'observation précise qui se manifeste par la transformation des types et des costumes traditionnels. Sans doute, dans ce mélange du christianisme, de la tradition antique et des influences orientales, selon que les éléments divers se combinent en des proportions différentes, l'art prend tantôt un caractère de plus majestueuse uniformité, et tantôt il se fait plus souple, plus naturel et plus libre. Deux écoles sont en présence, l'une plus profane, plus curieuse des traditions antiques, plus éprise de portraits, de peinture d'histoire, de modèles vivants; l'autre plus docile aux influences monastiques,


Phot. Alinari.
LA BASILIQUE DE SAINT-MARC, A VENISE
Commencée à la fin du XIe siècle.

d'une inspiration plus [illegible] et plus sévère, plus asservie à des types conventionnels et à des thèmes strictement déterminés : l'une vient du palais et des ateliers où l'on travaillait pour les souverains, l'autre des monastères et des ateliers où l'on travaillait pour l'Église. Cette dernière finira par l'emporter; à mesure que le XIIe siècle approche, la renaissance à demi profane du début perd insensiblement de sa vitalité; mais de ce grand effort, qui atteste tant de souplesse, tant de volonté de se renouveler, il splendeur de cette cité qui, selon le mot de Villehardouin, « de toutes les autres était souveraine ». Les poètes d'Occident ne se lassaient point de peindre la ville incomparable, telle que se la figurait l'imagination populaire, excitée par les récits des voyageurs et des pèlerins; le moyen âge entier rêvait de Constantinople comme d'une ville de merveilles, entrevue dans un miroitement d'or. C'est là que les marchands de Venise et d'Amalfi allaient chercher les étoffes admirables qu'ils répandaient en



LES MURAILLES BYZANTINES DE CONSTANTINOPLE
Murs de Manuel Comnène : XIIe siècle.

reste quelques œuvres supérieures, d'une réelle et incontestable beauté.

Dans tous les ouvrages de ce temps les mêmes tendances contraires apparaissent. Regardez les beaux manuscrits de l'époque, le Grégoire de Nazianze de la bibliothèque Nationale, enluminé pour l'empereur Basile Ier (IXe siècle), le splendide Psautier de Paris (Xe siècle), le Ménologe du Vatican ou le Psautier de Venise, exécutés pour Basile II (fin du Xe siècle) et tous ces monuments surtout des arts mineurs où excellaient les artistes byzantins, triptyques, plaques et coffrets d'ivoire aux délicates sculptures, émaux cloisonnés d'or enrichissant les orfèvreries et les icones, bronzes niellés d'argent, étoffes de pourpre et de soie historiées de broderies : partout c'est le même mélange de traditions antiques traduites en un dessin ferme, en un chaud et lumineux coloris, d'observation pittoresque et précise, inspirée surtout des modèles orientaux, de sécheresse monastique aussi et de gauche raideur; partout c'est la même splendeur de l'ornementation; partout enfin c'est le même art vivant et varié, non point enlisé en une monotonie immuable, mais capable d'effort original, d'évolution et de progrès.

Aussi bien la capitale byzantine était-elle au Xe et au XIe siècle le véritable centre du monde civilisé, « le Paris du moyen âge ». Les étrangers qui la visitaient ne tarissent point en admiration sur sa richesse, la beauté de ses édifices, le nombre de ses églises et de ses reliques, le luxe de ses habitants, sur la prodigieuse Occident; c'est là que les hommes pieux et magnifiques commandaient pour les églises de leurs villes les orfèvreries rares, les splendides portes de bronze surtout, dont aujourd'hui encore toute l'Italie méridionale est pleine. C'est de Byzance que venait tout ce que l'Occident barbare connaissait en fait de luxe précieux et raffiné; c'est elle qui pour tout l'Orient slave était la grande initiatrice. L'art byzantin ne pouvait donc manquer d'exercer autour de lui une large influence. C'est lui qui a mis sa marque sur les plus anciens édifices de la Russie chrétienne; Sainte-Sophie de Kief (XIe siècle) est une pure église byzantine, et les mosaïques et les fresques qui la décorent sont l'œuvre de maîtres byzantins. L'Arménie et la Géorgie sont remplies d'édifices de style byzantin, de monuments incomparables de l'orfèvrerie et de l'émaillerie byzantines. Les Arabes de Syrie et d'Espagne n'ont pas moins fortement subi cette influence, et l'Occident chrétien n'y a point échappé. On a fort discuté de notre temps sur le rôle exact que Byzance a joué dans le développement de l'art latin du moyen âge : c'est ce qu'on appelle *la question byzantine*. En fait, quoi qu'on en ait dit, il est indéniable que l'Italie du Sud, profondément hellénisée au Xe siècle, a gardé pendant des siècles les traditions de l'art byzantin; que Venise, toute grecque de mœurs et de costumes, a édifié en l'honneur de saint Marc une pure église byzantine, et que les mosaïques qui décorent la basilique de l'apôtre ou celle de Torcello sont de purs ouvrages byzantins (fin du XIe et du XIIe siècle). En Sicile, les mosaïques de



Phot. Brogi.
ÉGLISE DE LA MARTORANA, A PALERME



SCÈNES DE LA VIE DE JÉSUS
Mosaïques du commencement du XIIe siècle, à Saint-Marc de Venise.

Céfalù, de la chapelle Palatine, de la Martorana, de Monreale (deuxième moitié du XIIe siècle) sont d'admirables témoignages du talent et de l'influence des mosaïstes byzantins; et jusque dans l'Italie centrale, jusque dans le sud de la France (Saint-Front de Périgueux), jusqu'en Allemagne, on reconnait dans l'architecture et surtout dans l'ornementation l'imitation des modèles rapportés de Constantinople par les voyageurs d'Occident. L'architecture romane doit peut-être plus qu'on ne croit à l'art byzantin, et s'il est incontestable qu'aux leçons de Byzance des écoles indigènes, plus originales et plus libres, se sont assez vite formées, un autre fait n'est pas moins certain, c'est que l'art byzantin « a, pendant toute la première partie du moyen âge, eu comme la direction générale de l'art dans tout le reste de l'Europe ».

La renaissance de l'époque macédonienne, « le second âge d'or de l'art byzantin », comme on l'a nommé, en marque-t-il le suprême effort? Non pas. Jusqu'à la fin du XIIe siècle, l'époque des Comnènes entretint un grand mouvement d'art et fit sentir l'influence byzantine aussi bien dans l'Occident normand d'Italie ou de Sicile que dans les principautés franques de l'Orient latin (mosaïques de Bethléem). Sans doute la prise de Constantinople par les croisés (1204) porta un coup terrible à la civilisation de l'empire grec d'Orient; pourtant une dernière fois, à l'époque des Paléologues (XIVe et XVe siècle), l'art byzantin se réveilla pour une suprême renaissance. Dans les mosaïques de Kahrié-Djami à Constantinople (commencement du XIVe siècle), dans les peintures des églises de Mistra (Métropole, Péribleptos, Pantanassa, XIVe et XVe siècle), dans les fresques les plus anciennes de l'Athos (Vatopédi, Lavra), dans les miniatures de quelques beaux manuscrits enluminés au XIVe siècle pour les empereurs (Jean Cantacuzène de la bibliothèque Nationale), on trouve des œuvres d'une grâce et d'une fraicheur inattendues qui méritent par la finesse du coloris, par la pittoresque naïveté de la composition, par le tour réaliste de l'observation, d'être comparées aux meilleurs ouvrages des primitifs italiens, et alors même que l'empire byzantin fut tombé, jusqu'en plein



LA SAINTE VIERGE DEVANT LES PRÊTRES
Mosaïque du XIIIe ou XIVe siècle à la mosquée de Kahrié Djami, à Constantinople.

XVIe siècle, cette renaissance se prolongea par une longue suite d'œuvres supérieures (Protaton de Karyès, réfectoire et église de Lavra, 1512 et 1535), auxquelles la tradition athonite attache le nom d'un grand maître inconnu, Manuel Pausélinos.

Toutefois si dans ces monuments l'inspiration est réelle encore, de plus en plus les traditions de l'iconographie s'imposent aux conceptions de l'artiste : c'est vers le milieu du XVIe siècle que se fixèrent définitivement les règles que le moine Denys devait codifier au commencement du XVIIIe siècle dans son fameux *Manuel de la peinture*. Il faut se garder pourtant de voir dans ce livre d'un praticien de décadence le bréviaire officiel de l'art byzantin ; et de même on a eu tort de chercher dans les énormes cycles de fresques qui couvrent les églises de l'Athos les monuments d'après lesquels on peut juger cet art en son ensemble.

Les plus anciennes peintures datées de la Sainte-Montagne ne remontent guère au delà du XVIe siècle : quelques mosaïques seulement, quelques fresques en partie restaurées peuvent prétendre à une origine plus ancienne ; la plupart sont d'un temps où l'art byzantin n'était plus que l'ombre de lui-même. Et cependant telle fut la grandeur de cet art que jusque dans ces peintures athonites on retrouve, sous la monotonie des sujets mécaniquement répétés, sous l'uniformité des règles trop minutieuses, quelque chose de l'inspiration originale, des conceptions puissantes, du rare et singulier mérite de la grande école de peinture décorative que Byzance a créée.

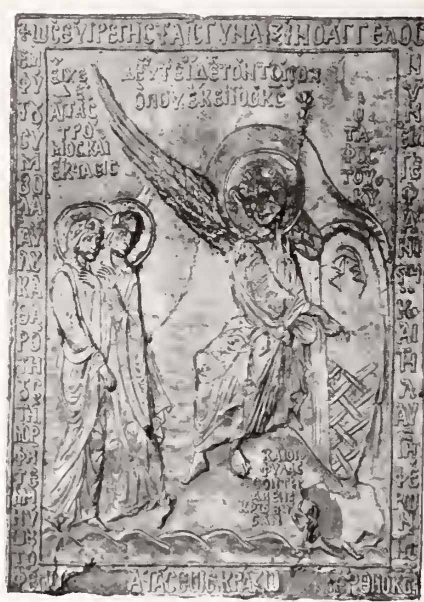


Phot. Giraudon. Cabinet des médailles.

COUPE SASSANIDE DU ROI CHOSROÈS II (590-627)

Au cours de sa longue histoire, la monarchie byzantine a connu bien des renaissances imprévues et éclatantes, où, selon l'expression d'un chroniqueur, « l'empire, cette vieille femme, apparaît comme une jeune fille, parée d'or et de pierres précieuses ». L'art byzantin a connu la même succession de fortunes : ce n'est point, comme on l'a cru longtemps, un art mort-né, figé dès sa naissance en une hiératique et solennelle immobilité ; c'est un art vivant, et, comme tout organisme vivant, il s'est transformé et a évolué de siècle en siècle.

Il y a plus : cet art byzantin a été un moment « l'art régulateur de l'Europe » ; seul au moyen âge, l'art gothique du XIIIe et du XIVe siècle a été capable d'une si vaste et si féconde expansion. Du XIe au XVIe siècle, les architectes et les peintres russes ont conservé, comme un legs précieux, les idées religieuses, les thèmes iconographiques, le système de décoration, les procédés techniques de Byzance : fresques de Novgorod, de Néréditzi, de Pskof (XIIe siècle), peintures des églises du Ladoga, de Vladimir, de Jaroslavl, de Moscou (XVIIe siècle). Dans la péninsule des Balkans, en Serbie et en Bulgarie, chez les Roumains comme chez les Grecs, les monuments de l'architecture et le système de la décoration sont nettement marqués du caractère byzantin ; aujourd'hui encore, d'un bout à l'autre de l'Orient orthodoxe, les traditions de l'iconographie byzantine inspirent toujours les compositions et guident la main des artistes. Les plus beaux édifices de l'architecture turque, construits d'ailleurs par des artistes grecs, offrent avec les monuments de l'époque byzantine les plus évidentes analogies. L'Italie du Sud, dont Byzance a fait une nouvelle Grande Grèce, a gardé jusqu'au XIVe et au XVe siècle la langue, la religion, les mœurs et les traditions artistiques de Byzance, et le rayonnement que de là, comme de Venise, l'art byzantin exerça par toute la péninsule permet de croire que les plus anciens maîtres de la Toscane, un Cimabué, un Duccio, ont dû bien des enseignements à cette influence. Sans doute, de notre temps, des amours-propres susceptibles ont tenté de nier cette dépendance, et sans doute il ne faut point exagérer cette influence. L'art gothique ne doit rien à l'art byzantin, inversement, l'art florentin, s'il lui doit quelque chose, n'a été vraiment lui-même qu'après s'en être affranchi ; cependant personne ne peut plus contester ni l'originalité de cet art, ni son prodigieux rayonnement. Des mosaïques russes de Kief aux mosaïques siciliennes de Palerme, des églises de Syrie et d'Arménie aux églises de Venise, il y a continuité d'inspiration, identité de traditions artistiques.



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU DU CHRIST

Couverture de reliquaire en argent repoussé (XIIe siècle).

On a fort attaqué tour à tour et fort prôné l'art byzantin ; quand on l'étudie de près, on voit qu'il eut ses heures d'éclat et de décadence, que, comme tout art, il s'est modifié et transformé ; mais tel qu'il fut, il a sans conteste tenu une place éminente dans l'histoire générale de la civilisation au moyen âge.

CHARLES DIEHL.



FRAGMENT D'UNE ÉTOFFE BYZANTINE

Xe siècle.



EN-TÊTE D'UN CORAN ÉGYPTIEN DU XVIᵉ SIÈCLE

LES ARTS DE L'ISLAM



Phot. Laurent. Musée de Madrid.

VASE ARABE

Lorsque, en l'an 620 de notre ère, Mahomet se proclama prophète, le peuple arabe n'avait pas d'art original; autour de lui le christianisme avait durant plusieurs siècles converti de ses églises la Syrie et l'Égypte; les Byzantins, qui venaient de construire à Constantinople la basilique de Sainte-Sophie, allaient pendant longtemps encore poursuivre leurs succès en jalonnant l'Asie de monuments merveilleux. Les premiers chefs de l'Islam durent se contenter le plus souvent de convertir en mosquées les églises chrétiennes qu'ils trouvaient devant eux.

Il n'y a donc pas d'art arabe préislamique : son point de départ a été la « mosquée ». La première qui apparut, celle de la Mecque, a subi trop de remaniements pour qu'on puisse établir avec un peu de précision ce qu'elle put être.

A peu d'années d'intervalles et dans deux pays différents allaient surgir deux monuments que le temps nous a conservés en état d'inégale conservation. Quand l'Égypte fut tombée au pouvoir du calife Omar, un de ses généraux, Amrou, décidé à fonder une ville sur les bords du Nil, édifia au centre de la nouvelle Fostat une mosquée (l'an 21 de l'hégire). Elle fut, dit l'historien Makrisi, très simple et primitive; la toiture en était si basse qu'on dut la surélever soixante ans plus tard. Elle subsiste encore dans la plaine de décombres qui fut Fostat, au sud du Caire moderne. Bien mieux conservée est la mosquée que le calife Omar éleva à Jérusalem sur l'emplacement même du temple de Salomon, en l'an 690 de notre ère. Une haute coupole centrale, tapissée d'une merveilleuse mosaque à larges motifs décoratifs vert et or, est portée sur une colonnade concentrique formée de colonnes antiques de marbre vert et de porphyre rouge à chapiteaux dorés. Cette colonnade circulaire est doublée par une seconde qui supporte une enceinte octogonale toute tapissée d'autres mosaïques de cubes de marbre, de nacre et d'or. Ici les influences décoratives et le travail byzantins sont manifestes, et nous y retrouvons les éléments principaux de l'architecture de Byzance : la coupole et les mosaïques. Cette influence, on la retrouve dans tous les monuments des premiers siècles de l'hégire, et l'Espagne même n'y échappa pas.



INTÉRIEUR DE LA MOSQUÉE DE CORDOUE

C'est en Syrie, en Mésopotamie, en Espagne et en Égypte que l'architecture des Arabes allait aux siècles suivants prendre un développement merveilleux. Malheureusement la mosquée des Ommiades à Damas, décorée par plus de douze cents artistes qu'on avait appelés de Byzance, et qui était extraordinaire, fut anéantie par un incendie. Les splendides monuments qui s'étaient multipliés sur les bords du Tigre à Bagdad du VIIIe au XIIe siècle ont tous disparu. Les monuments des Abbassides à Bagdad, déjà ruinés par l'invasion des Mongols au XIIIe siècle, disparurent totalement quand Tamerlan se fut emparé de la ville en 1392.

Dans l'exode qui poussa le peuple arabe vers l'ouest et devait l'amener jusqu'à l'Océan, un remarquable monument a subsisté, témoin éclatant de leur passage. C'est la mosquée de Kairouan, fondée en 662 et reconstruite en 821. Au IXe siècle, en 827, les Sarrasins débarquèrent en Sicile. C'est sous la domination des Fatimites d'Égypte, dans la deuxième moitié du Xe siècle, qu'elle connut la civilisation la plus brillante. Leur influence demeura impérieuse jusque sous la domination normande, comme on peut le voir dans les restes des palais de la Zisa et de la Cuba.

LA COUR DES LIONS DE L'ALHAMBRA, A GRENADE

L'Espagne a conservé quelques-uns des plus beaux monuments qu'elle doit à l'occupation arabe. La mosquée de Cordoue, commencée en 785, a été malheureusement remaniée par les rois catholiques et ne se présente plus dans l'état de pureté de style qu'elle aurait pu conserver. Encore très byzantine à Cordoue, l'architecture hispano-arabe, dès les XIe et XIIe siècles, sous la domination des Almoravides et des Almohades, tend vers une originalité qui se manifeste à l'Alcazar de Séville et surtout à l'Alhambra de Grenade, commencé en 1248 et heureusement respecté par les rois catholiques.

Mais c'est en Égypte que l'architecture arabe, favorisée par le développement d'une civilisation telle que l'Orient n'en connut pas de plus brillante, produisit ses fruits les plus beaux. D'heureux hasards ont permis que la plupart de ces splendides monuments soient venus jusqu'à nous. Deux siècles après Amrou, en 876, le sultan Touloun édifiait au Caire sa mosquée, de dimensions énormes, 143 mètres sur 119. La beauté de son ordonnance nous autorise à en décrire le plan, qui est d'ailleurs, à quelques variations près, celui de toutes les mosquées de l'Islam. Le sahn ou cour centrale est entourée de liouvans ou portiques. Le mur du fond est percé de verrières où les cloisons de plâtre forment une infinie variété de motifs. Le mirhab ou niche symbolique, indiquant au priant la direction de la Mecque vers laquelle il doit se tourner, est revêtu de mosaïques de marbre et de verre. Le minbar ou chaire à prêcher était un des plus merveilleux travaux de menuiserie qu'on ait fait au Caire; mais il est très délabré. En 969, le calife Mouiz, fondateur de la dynastie fatimite, commençait la mosquée el Azhar, dont les cinq minarets élancés au-dessus du Caire sont une des grâces de son panorama. La dynastie des Mamelouks couvrit le Caire de quelques-uns de ses plus beaux monuments: la mosquée tombeau de Kalaoun, la mosquée de Mohammed el Nasser. La mosquée du sultan Hassan, la perle des mosquées du Caire, est l'un des plus beaux monuments de l'art arabe (1358-1362). Rien n'est plus saisissant que l'énormité de ses murailles, creusées de longues rainures verticales à huit rangs de fenêtres qui en augmentent encore les proportions, sa porte colossale dont la voûte en encorbellement est décorée de riches stalactites, sa coupole de 55 mètres de hauteur et son immense minaret de 86 mètres. Rien n'est plus beau que la variété et le goût sévère de sa décoration intérieure, les grandes frises d'inscriptions en bois sculpté de son tombeau, ses portes de bronze incrusté d'or et d'argent.

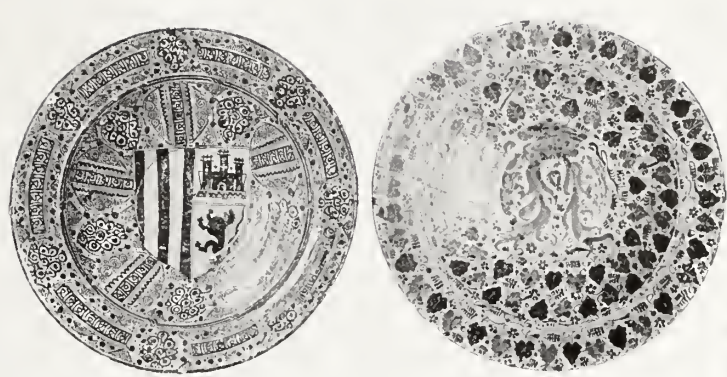


LES TOMBEAUX DES CALIFES, AU CAIRE

Ce que fut l'architecture persane des premiers siècles de l'hégire, nous l'ignorons, tellement la Perse fut bouleversée et ruinée par les invasions mongoles. Ses monuments différèrent peu sans doute de ceux de Bagdad ou de Jérusalem. Il faut arriver à l'époque des Séfis et de Chah-Abbas, c'est-à-dire au XVIe et au XVIIe siècle,



Coll. de M. Moser.
GAINE DE POIGNARD DORÉE (BOKHARA)



FAÏENCES HISPANO-MAURESQUES



Collection de M. Gerome.
CASQUE SARRAZIN DU XIIe SIÈCLE

pour admirer les monuments d'Ispahan, le Meïdan et la mosquée royale, où se caractérisent les minarets étroits, l'immense portail d'entrée et la coupole bulbeuse. Les caractères du style persan se retrouvent dans l'Inde, où les plus beaux monuments arabes datent de la domination des Grands Mogols.

L'architecture dans les pays de l'Asie turque, sous les Seldjoucides et les Osmanlis, participe des styles de toutes les civilisations voisines : byzantin, arménien, persan. On n'y saurait rencontrer une recherche originale.

Collection de M. Lucien Voog.
PANNEAU DE CARREAUX DE FAÏENCE

Aucun peuple n'a apporté dans ses ARTS INDUSTRIELS un plus grand génie décoratif que les Arabes. Leur imagination trouvait là libre cours à sa fantaisie. Leur observation de la nature se transformait sans effort en interprétation libérée de toute servilité, et les bêtes et les plantes devenaient les motifs d'une variété inépuisable que leurs compositions utilisaient harmonieusement. On a longtemps affirmé qu'ils s'étaient abstenus de toute représentation des êtres vivants, par respect d'observance d'une sourate du Coran. L'archéologie n'a pas eu de peine à démontrer que cela était faux; les textes, tels que l'inventaire des trésors du sultan Mostanser, les innombrables manuscrits illustrés, nous prouvent, au contraire, qu'ils traitèrent même avec intérêt la figure humaine. On sait quelle influence leurs arts industriels ont exercée sur les nôtres. Notre art roman déborde de réminiscences de l'art oriental. L'Occident, en rapport constant d'affaires avec l'Orient, par ses ports de la Méditerranée, par les villes du sud de l'Italie, par le midi de la France et par l'Espagne, lui dut une bonne part dans l'élaboration d'un art qui couvrit l'Europe de monuments extraordinaires. Et c'est par les petits objets de transmission facile, les ivoires, les étoffes, que l'influence s'étendit insensiblement.

Pour les ivoires, il est souvent assez difficile de les discerner des ivoires byzantins; je veux parler surtout de certains coffrets à couvercles et de certains oliphants, décorés de frises d'animaux se poursuivant. Mais parfois le caractère des figures est si affirmatif et le sens décoratif si personnel qu'on ne peut douter de l'origine arabe. Les Arabes d'Égypte ont employé l'ivoire comme élément de décoration de la menuiserie, en incrustation dans le bois; on peut juger de ces beaux travaux dans le minbar de Touloun, conservé au Kensington Museum et dans les belles portes du musée arabe du Caire. La collection Carrand, au Bargello de Florence, contient six plaques de coffrets, qui sont des chefs-d'œuvre de l'art persan. L'art hispano-mauresque enfin n'a rien produit de plus beau en ivoire que la boîte ronde du musée du Louvre (967).

L'art du cuivre incrusté d'or et d'argent, né vraisemblablement sur les bords du Tigre à Mossoul, au XIIIe siècle, s'étendit aux autres régions de l'Orient, en Syrie, en Égypte et en Perse. L'objet le plus considérable et en même temps le plus somptueux de cet art admirable est le grand vase du musée du Louvre (milieu du XIIIe siècle). Venise au XVIe siècle maintint les traditions de cet art.

La CÉRAMIQUE est un art essentiellement oriental et l'on sait quel parti les peuples d'Asie surent en tirer comme décoration architectonique. Les Persans, continuant les traditions des Achéménides, en couvrirent les murailles de leurs mosquées; les Turcs à Constantinople aux XVIe et XVIIe siècles les imitèrent. Les Arabes d'Égypte

SPÉCIMEN D'ÉCRITURE NESKHI
Carreaux de faïence.

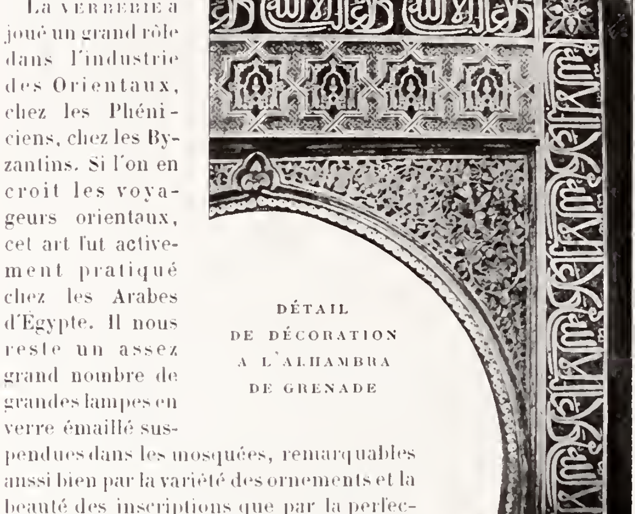
et de Syrie et les Persans semblent avoir particulièrement pratiqué un genre de céramique d'une grande somptuosité, la faïence à lustre métallique ou à reflets. Damas fut un centre céramique considérable, et les grands musées d'Europe conservent de merveilleux échantillons de ce genre, où le décor floral de deux bleus sur fonds blancs est d'une harmonie rare. La faïence dite de Rhodes, qui fut peut-être pratiquée en d'autres points de l'Asie Mineure, est plus éclatante encore par l'emploi du rouge tomate, qui intervient dans ses décors et qu'on retrouve dans les superbes carreaux de revêtement des mosquées et palais de Constantinople. Enfin les potiers hispano-mauresques, utilisant sans doute les recherches glorieuses de leurs aînés en Orient, pratiquèrent du XIVe au XVIIe siècle une céramique à reflets, parfois traversée de rehauts bleu foncé, où tout leur génie décoratif se donna libre cours. On ne peut imaginer plus riche parure d'un intérieur qu'une série de ces beaux plats fabriqués à Malaga ou à Valence.



Phot. Giraudon. Musée de Cluny

PLAT EN FAÏENCE DE LINDOS (ILE DE RHODES)

La VERRERIE a joué un grand rôle dans l'industrie des Orientaux, chez les Phéniciens, chez les Byzantins. Si l'on en croit les voyageurs orientaux, cet art fut activement pratiqué chez les Arabes d'Égypte. Il nous reste un assez grand nombre de grandes lampes en verre émaillé suspendues dans les mosquées, remarquables aussi bien par la variété des ornements et la beauté des inscriptions que par la perfection du travail et la coloration des émaux.



DÉTAIL DE DÉCORATION A L'ALHAMBRA DE GRENADE

Les ÉTOFFES enfin ont été de tout temps l'art triomphant des Orientaux. Les plus anciennes nous ont été conservées grâce aux trésors de nos églises, où elles ont continué à envelopper les reliques rapportées au moyen âge de Terre sainte. A des époques moins anciennes, les Persans ont fabriqué des tissus de laine mélangés de soie, où le décor de sujets de chasse est d'un charme très grand. L'Occident a emprunté à l'Orient le genre de ces pièces de velours frappé qu'exécutaient magistralement les ateliers de Scutari et qu'ont imité Gênes et Venise. Jamais enfin l'Occident n'a pu surpasser l'Orient dans la fabrication de ces tapis qui sont parmi les plus belles choses qui soient sorties des mains humaines. Et c'est la Perse qui dans cet art n'a jamais été égalée. Les tapis du XVIe siècle d'Ispahan et de Chiraz, à sujets de chasse ou à décorations géométrique et florale, sont des chefs-d'œuvre.



Collection de M. Louis Gonse.

AQUARELLE PERSANE DU XVIe SIÈCLE

Aussi bien dans leur architecture que dans leurs arts industriels, les peuples de l'Islam ne se sont jamais départis d'un idéal qui était la marque propre de leur génie. Fuyant la régularité des lignes continues, la monotonie des surfaces planes, ils aiment l'entre-croisement des lignes et les combinaisons infinies des figures géométriques. Les jeux de leur fantaisie semblent affranchis de toute règle, et cependant il n'est pas d'art qui soit conduit plus logiquement et qui ait un plus parfait équilibre. L'ornementation riche et capricieuse est toujours d'un goût savant et sûr, et le sens de l'harmonie dans les formes et dans la couleur se résout toujours en accords parfaits.

GASTON MIGEON.



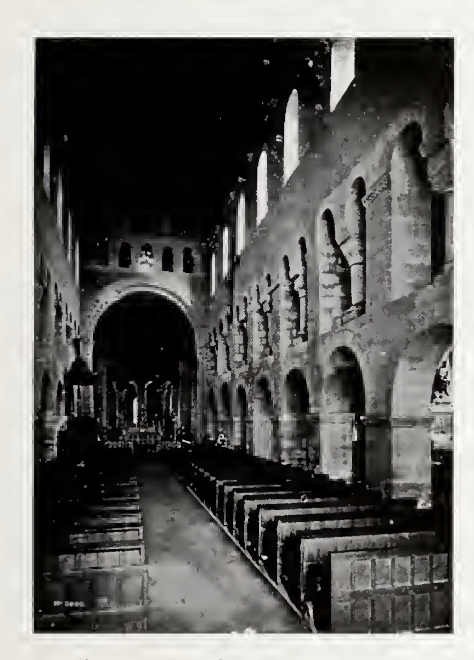
TAPIS PERSAN DU XVIe SIÈCLE
Fragment.



Musée de Toulouse.

FRISE ROMANE DU CLOITRE DE MOISSAC

LE STYLE ROMAN



INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE DE VIGNORY (HAUTE-MARNE)

On désigne sous le nom de *style roman* l'ensemble des efforts qui se sont produits, dans l'Europe catholique, du xe au xiie siècle environ, et qui, tout en offrant des nuances nombreuses, selon les climats ou les races, s'inspirent de principes communs. De même que l'on appelle langues romanes les langues qui dérivent du latin — français, italien, espagnol, portugais, roumain — de même on a appliqué le terme de style roman aux monuments qui procèdent plus ou moins directement de l'art romain. Une fois de plus, la chaîne de la tradition s'est renouée. Il n'a d'ailleurs pas fallu moins de cinq à six cents ans, à partir de l'invasion, pour permettre aux idées de se tasser et aux instincts, longtemps confus, de se fixer en formules d'art. Sans cesser de mettre à contribution les modèles classiques, la civilisation nouvelle a trouvé sa voie propre. Moitié par goût, moitié par ignorance ou impuissance, elle a transformé des règles que l'on eût pu croire immuables.

Ses créations, est-il nécessaire de le proclamer, ne sauraient rivaliser avec celles qu'elles étaient appelées à remplacer. La sculpture, la peinture, les arts mineurs, ne se sont pas relevés encore de l'abaissement où ils étaient tombés. Quant à l'architecture, si elle résout quelques problèmes négligés par ses devanciers, elle pèche trop souvent par la lourdeur.

Un grand sérieux, une somptuosité massive, des convictions profondes, mêlées parfois de terreurs qui se reflètent dans l'ornementation fantastique des églises, dans cette profusion de monstres faits pour remplir d'épouvante : tels sont les caractères essentiels de ce style, à qui l'on ne saurait refuser beaucoup d'estime, parfois même beaucoup d'admiration.

L'ARCHITECTURE

Commençons par définir la principale des créations de l'époque romane. L'église est une basilique dont la nef, au lieu d'être couverte d'une charpente, est couverte d'une voûte — voûte en berceau ou voûte d'arêtes.

A quelle époque cette combinaison nouvelle se produisit-elle pour la première fois? Nous sommes obligés d'avouer que nous l'ignorons. Les plus anciennes églises romanes qui se soient conservées, Saint-Savin, Tournus, sont des premières années du xie siècle, et on a pu prétendre que l'art roman était né précisément après l'an mille. La raison qu'on en a donné n'a pas de valeur. On a répété longtemps que la chrétienté, après l'an mille, joyeuse d'avoir échappé au grand jugement, s'était soudain revêtue « d'une blanche robe d'églises ». Les hommes, désormais sûrs de l'avenir, avaient voulu bâtir des édifices indestructibles. Mais on sait aujourd'hui que les prétendues terreurs de l'an mille n'existèrent jamais que dans l'imagination de quelques historiens modernes. A la veille de la date fatidique, des églises s'élevaient dans toutes les parties de la France. En 999 l'église de Saint-Martin de Tours, un des plus illustres sanctuaires du monde chrétien, était en pleine reconstruction.

Faut-il faire remonter l'art roman jusqu'au xe siècle et dire que les basiliques couvertes en bois, dont les pirates normands avaient fait « un universel feu de joie », furent partout remplacées par de solides églises voûtées? L'art roman serait-il né tout simplement de la peur des incendies? La raison paraîtra peu convaincante si l'on songe que toute la France du Nord, c'est-à-dire la région que les pirates scandinaves ont le plus souvent dévastée, releva ses églises sans songer à les voûter. Au xiie siècle les églises de la France septentrionale n'ont pas encore de voûtes.

A vrai dire, l'art roman est né et s'est développé au sud de la Loire, dans l'Aquitaine romaine et dans la vallée du Rhône et de la Saône qui fut la grande voie antique, bordée d'arcs de triomphe, de temples et de tombeaux. Il semble que le secret de la voûte ne se soit conservé que dans ces vieux pays romains. Il est probable qu'il ne s'y est jamais perdu. De petits édifices comme la chapelle funéraire de Malebaude (près de Poitiers), qui est peut-être antérieure à l'époque carolingienne, annoncent et préparent les grandes basiliques voûtées. Il faut donc renoncer à assigner une date à la naissance de l'église romane. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il n'y a pas, à l'heure actuelle, une seule église



NOTRE-DAME DU PORT, A CLERMONT-FERRAND

voûtée dont on puisse affirmer qu'elle est antérieure à l'an mille. Tous les types précurseurs ont disparu.

L'architecture nouvelle est toute monastique. Les plus belles églises romanes qui subsistent sont des églises d'abbaye. D'autre part, les quelques artistes du XI[e] siècle dont le nom est parvenu jusqu'à nous se trouvent être des moines. Rien n'est moins surprenant. De la fin du monde romain jusque vers le milieu du XII[e] siècle, il n'y eut pas d'autre école d'art que les monastères. L'ordre de Saint-Benoît fut l'héritier de la culture antique. Une grande abbaye bénédictine ressemblait à une villa gallo-romaine, comme le moine bénédictin avec son manteau à capuchon ressemblait à un artisan gallo-romain. La cour centrale de la villa, avec ses portiques, c'était le cloître avec sa colonnade. Tout autour se groupaient, dans l'abbaye comme dans la villa, les celliers, les greniers, les ateliers. Une abbaye se suffisait à elle-même : elle n'avait pas seulement ses forgerons et ses charpentiers, mais aussi ses orfèvres, ses enlumineurs, ses verriers, ses peintres. Le fameux traité des arts décoratifs du XI[e] siècle, la *Schedula diversarum artium* de Théophile, a été écrit par un moine pour des moines. Tous les arts, toutes les sciences qui avaient pu être sauvés, s'enseignaient dans l'abbaye, à l'abri de ses fortes murailles. Au dehors commençait la barbarie. L'abbaye apparaissait comme un lieu de sécurité profonde, comme un port. Les moines donnaient à leurs couvents des noms mystiques d'où se dégage une impression de paix : ils les appelaient Beaulieu, Cherlieu, Bonport, Valbenoite. L'enceinte du monastère enfermait à la fois la vie et la mort. Le plan de Saint-Gall nous montre un grand jardin d'arbres fruitiers et de plantes médicinales où on enterrait les religieux. — Ce recueillement fut favorable à l'art. Les œuvres sorties de la main des moines témoignent presque toujours d'une conscience scrupuleuse, d'une application que rien ne lasse. Ils donnent tous leurs soins à une église de village et en font un chef-d'œuvre de convenance, de goût, de sincérité. Ils sculptent la pierre avec autant de patience que s'ils fouillaient l'ivoire. Le musée de Toulouse, le cloître de Moissac nous montrent les plus merveilleux chapiteaux romans. On sent que chacun d'eux fut l'œuvre d'un moine qui ne comptait pas les heures. L'art du XIII[e] siècle est infiniment plus vivant que cet art des cloîtres, mais il est moins parfait. Les maîtres laïques du XIII[e] siècle sentaient mille choses que le moine ne comprit jamais, mais le moine était un meilleur ouvrier. Que l'on compare un vitrail du XII[e] siècle (Saint-Denis) avec un vitrail du XIII[e] (Sainte-Chapelle), et l'on sentira la différence.

L'ordre monastique à qui l'art roman doit le plus est assurément celui de Cluny. Cette pauvre petite ville de Saône-et-Loire, si insignifiante aujourd'hui, fut, au XI[e] siècle, l'école de la chrétienté. Les abbés de Cluny avaient une noblesse d'imagination tout antique. On retrouve dans l'art qu'ils ont fait naître autour d'eux quelque chose de la grande manière des anciens. Cluny avait des prieurés dans toute l'Europe. C'est une question de savoir si l'art de l'abbaye mère a réellement rayonné sur la France, l'Espagne, l'Italie, l'Allemagne. On l'a affirmé, puis nié. A vrai dire, le problème n'a pas été étudié comme il devrait l'être et ne saurait encore recevoir de solution.

La magnificence des églises clunisiennes avait de bonne heure choqué saint Bernard. Cette âme tendre, éprise de perfection intérieure, eût cru trahir l'Évangile en donnant quelque chose aux sens. Il imposa comme règle aux architectes de son ordre la parfaite simplicité. Les moines de Cîteaux, fidèles à l'esprit du grand réformateur, ont répandu dans toute l'Europe un art austère et nu. Ces églises sévères ne sont pourtant pas tristes : elles ont une sorte de beauté mathématique qui leur vient de l'harmonie des proportions. Les cisterciens adoptèrent de très bonne heure l'art gothique et, les premiers, le firent connaître à l'Italie, à l'Allemagne, aux pays scandinaves.

La première chose qui doit attirer l'attention dans une église romane, c'est la voûte qui couvre la nef. On peut dire que c'est cette voûte qui crée tout l'édifice. Comme il est difficile de con-



Phot. Neurdein.

NOTRE-DAME LA GRANDE, A POITIERS

struire une large voûte en plein cintre, la nef devient étroite. Comme une voûte, même étroite, a une forte poussée et tend à écarter violemment les murs, ces murs deviennent plus épais; pour ne pas en diminuer la force de résistance, on évite d'y percer des fenêtres. C'est pourquoi la grande nef est généralement plongée dans une demi-nuit. Pour donner plus de résistance à la voûte, on la soutient à des intervalles réguliers par des arcs saillants qu'on appelle des arcs-doubleaux et dont le nom indique l'office. Les arcs-doubleaux retombent sur des colonnes ou des piliers engagés dans le mur qu'on nomme des dosserets. C'est au revers des dosserets qu'on établit, à l'extérieur de



PORTAIL DE L'ÉGLISE D'AULNAY (CHARENTE-INFÉRIEURE)



CATHÉDRALE SAINT-PIERRE, A ANGOULÊME

l'église, les contreforts, robustes massifs de maçonnerie, qui fortifient le mur et neutralisent la poussée sur des points déterminés. Tant de précautions ne paraissent pas encore suffisantes aux architectes romans. Quand l'église a des bas côtés, ils en font des espèces d'arcs-boutants qui contre-butent la voûte de la grande nef et en assurent la parfaite stabilité. Pour cela, il leur suffit d'élever la voûte des bas côtés jusqu'à la naissance de la voûte de la grande nef. Parfois même, ils donnent à cette voûte des bas côtés la forme d'une demi-voûte, c'est-à-dire d'un véritable arc-boutant.

On voit comment l'emploi de la voûte change tout d'un coup les proportions, l'éclairage et toute la physionomie de l'église. Vers la fin du XI[e] siècle, la voûte elle-même se modifie : son ouverture n'est plus en plein cintre, mais elle affecte la forme d'un arc brisé. Cette sorte d'arc, qu'on appelait jadis très improprement « arc ogival », et dont on voulait faire la caractéristique de l'art gothique à son apogée, apparaît, on le voit, longtemps avant le XIII[e] siècle. L'arc brisé, qui se montre fréquemment dans les monuments de la Perse antique, nous est venu sans doute de l'Orient au temps des grands pèlerinages qui précédèrent les croisades. Il fut accepté par les architectes romans non comme une beauté, mais comme une nécessité. La voûte en arc brisé a, en effet, une poussée moins forte que la voûte en plein



Phot Neurdein

CATHÉDRALE SAINT-FRONT, A PÉRIGUEUX



Phot. Mon. hist.

INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE SAINT-FRONT



Phot Neurdein.

L'ABBAYE AUX DAMES, A CAEN

et diminuer la nuit. Au milieu du XIIIᵉ siècle, l'architecte de la sainte Chapelle, dans la joie de la victoire, supprime les murs et bâtit avec de la lumière.

L'architecture romane, dès qu'elle apparaît, revêt une variété d'aspects qui est pleine de charme. Les traditions d'une contrée, son génie propre, la nature des matériaux qu'offrait le sol, imposèrent à l'architecture son caractère. L'Auvergne, le Poitou, le Périgord, la Provence, la Bourgogne, la Normandie, la vallée du Rhin, la Lombardie eurent des écoles distinctes. Les églises des environs de Clermont, par exemple, ne ressemblent en aucune façon à celles que l'on rencontre en descendant le Rhin. Toutefois ces écoles ne furent pas aussi fermées qu'on pourrait le croire. On est étonné, par exemple, de rencontrer en Poitou et en Saintonge deux ou trois églises tout à fait semblables à celles de l'Auvergne. C'est que l'abbaye auvergnate de la Chaise-Dieu possédait dans ces régions des prieurés dont les églises ont été bâties par des moines envoyés par l'abbaye mère. D'autres fois il est arrivé qu'un monument célèbre a été imité dans diverses régions. Les coupoles de la cathédrale du Puy, par exemple, avaient

cintre. Néanmoins le plein cintre resta la forme noble. Sa courbe parfaite fut préférée longtemps encore pour les portes, les fenêtres, les arcades.

L'église romane est donc née d'une loi mécanique et d'une sorte de fatalité. Il est légitime de trouver une harmonie entre la lourde carapace qui écrase et assombrit l'église et la chape de plomb qui semble alors peser sur les âmes. Mais il faut se garder d'être injuste pour les vieux maîtres romans. Car ils n'ont pas accepté sans lutter la fatalité de la pesanteur. Ils ne se sont pas complu dans le demi-jour. Presque partout ils aspirent à dilater l'église et à l'emplir de lumière. Les moines clunisiens sont allés dans cette voie jusqu'à l'imprudence. L'église de Vézelay a plusieurs fois menacé de s'écrouler, mais on y respire aussi librement que dans une cathédrale du XIIIᵉ siècle. Dès qu'il est né, l'art roman aspire au gothique. L'histoire de l'architecture du moyen âge est l'histoire d'une lutte entre la lumière et l'ombre. Il semble qu'on voit d'heure en heure grandir le jour



INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE DE DURHAM (ANGLETERRE)



CATHÉDRALE DE MAYENCE

été reproduites à Saint-Hilaire de Poitiers. L'église de Sainte-Foy de Conques (Aveyron), un des lieux de pèlerinage les plus célèbres du moyen âge, se retrouve, mais amplifiée, à Saint-Sernin de Toulouse et à Saint-Jacques de Compostelle. Mais aucune église n'a été plus souvent imitée que celle du Saint-Sépulcre à Jérusalem. Ce sanctuaire rond, ouvert par le haut,

pour faire penser à la résurrection, avait vivement frappé l'imagination des pèlerins et des croisés. De là, chez nous, plusieurs églises circulaires et hypètres, comme, par exemple, la rotonde de Saint-Bénigne de Dijon (en partie détruite) et celle de Neuvy-Saint-Sépulcre (Indre), qui a été récemment couverte. Ces anomalies n'infirment pas nos classifications.



LE PONT D'AVIGNON ET LE CHATEAU DES PAPES

Une des écoles d'architecture les plus caractéristiques est assurément celle de l'Auvergne, c'est aussi une des plus anciennes. L'Auvergne, qui avait été au temps des invasions « la dernière des provinces romaines », resta longtemps encore fidèle au génie de Rome. Les conquérants de race germanique n'y ont pas laissé de traces. On pourrait retrouver presque tous les éléments de son architecture dans les édifices antiques. Ses églises, fortement ramassées sur elles-mêmes, semblent éternelles comme les monuments romains. Nulles ne sont mieux équilibrées. La grande nef voûtée en berceau est contre-butée par la voûte en quart de cercle des bas côtés. Ces bas côtés, divisés en deux étages, comportent une tribune. Sans éclairage direct, la nef est sombre, mais le chœur est plus lumineux. Un déambulatoire l'entoure sur lequel s'ouvrent des chapelles absidales qui forment comme une couronne autour de l'autel. A l'extérieur, les chapelles, l'abside et le clocher octogonal s'étagent avec un sens des proportions et un goût qu'on ne retrouve peut-être au même degré dans aucune autre école. De belles corniches soutenues par des modillons à copeaux, et des mosaïques de lave donnent à cette partie de l'église une richesse incomparable. Notre-Dame du Port de Clermont, Issoire, Orcival, Saint-Nectaire, sont les types les plus accomplis de l'architecture auvergnate. La fameuse cathédrale du Puy, quoi qu'on en ait dit, ne se rattache en aucune façon à cette école. Elle est isolée dans ces régions. La légende faisait bien sentir ce qu'elle a de mystérieux en disant qu'elle avait été apportée du ciel par les anges. L'art auvergnat a eu pourtant une grande puissance de rayonnement. On le retrouve en Languedoc : Saint-Sernin de Toulouse est une église auvergnate amplifiée. On le retrouve dans le nord de l'Espagne.



MAISON ROMANE DE SAINT-ANTONIN (TARN-ET-GARONNE)

L'École du Poitou créa une architecture aussi solide que celle de l'Auvergne, mais moins savante. La voûte en berceau de la nef est contre-butée par des bas côtés presque aussi élevés que la nef centrale, mais infiniment plus étroits. Ces bas côtés ne comportent jamais de tribunes. La nef n'est pas éclairée directement. L'abside n'est pas toujours embellie par un déambulatoire à chapelles rayonnantes. Dans aucune école on ne sent davantage le poids de la nécessité; dans aucune la voûte ne semble peser plus lourdement sur les murs. A l'intérieur tout a été sacrifié à la solidité. Mais le génie comprimé au-dedans s'épanouit à l'extérieur. Rien de plus riche que certaines façades poitevines. Celle de Notre-Dame la Grande à Poitiers ressemble à une œuvre d'orfèvrerie. Un coffret de métal dont toutes les parties seraient minutieusement ciselées semble en avoir été le modèle. D'innombrables accidents que le temps, en effritant la pierre, a encore multipliés, font jouer partout la lumière et l'ombre. Les portes des églises poitevines n'ont pas de tympan, de sorte que l'artiste a été amené à répandre la sculpture sur la façade, au lieu de l'enfermer dans le cercle étroit du portail. Cette éblouissante parure, d'ailleurs, ne doit pas être étudiée de trop près : le ciseau du sculpteur apparaîtrait trop souvent hésitant et sans vigueur. L'ossature de l'église poitevine est si simple qu'on la trouve dans une foule d'églises de la vaste région qui va de la Loire aux Pyrénées. Mais c'est seulement dans le Poitou et la Saintonge, à Poitiers, à Melle, à Saintes, qu'on peut admirer de riches façades.

L'expansion de l'école poitevine a été arrêtée du côté du sud-ouest par une école d'un caractère très original, qui est celle du Périgord. Par un phénomène encore inexpliqué, on voit surgir dans ces régions des églises à coupoles d'un aspect tout oriental. Quand, en approchant de Périgueux, on aperçoit les dômes de Saint-Front, éclatants de blancheur, on imagine que l'on va entrer dans une ville d'Asie. Le problème de la voûte fut résolu ici par la méthode byzantine de la coupole sur pendentifs. Saint-Front de Périgueux ressemble trait pour trait à Saint-Marc de Venise, mais n'en dérive pourtant pas. C'est probablement Constantinople qui a fourni le modèle de ces églises à coupoles disposées en croix grecque. L'église des



Phot. Giraudon.

PILIER DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE SOUILLAC (LOT)

Saints-Apôtres (aujourd'hui détruite), paraît avoir été le prototype de Saint-Front et de Saint-Marc. Saint-Marc éblouit par l'éclat de ses mosaïques. La nudité de Saint-Front avait sa grandeur; mais l'église, restaurée de fond en comble sans nécessité, semble neuve aujourd'hui. On a cru longtemps que toutes les églises à coupoles du Périgord dérivaient de Saint-Front. Ce système, d'ailleurs ingénieux, reposait sur une erreur chronologique. On admet aujourd'hui que Saint-Front, loin d'être la plus ancienne de nos églises à coupoles, est au contraire une des plus récentes. Elle n'est pas du commencement du XIe siècle, mais de la première moitié du XIIe. En reconnaissant cette vérité, on est obligé en même temps d'avouer qu'on ne peut plus expliquer clairement la génération des églises à coupoles de l'Ouest, si bien que certains archéologues sont allés jusqu'à admettre que la coupole orientale sur pendentifs avait été inventée de nouveau par les architectes de ces régions. Les plus belles églises à coupoles sont celles de Cahors, d'Angoulême, de Solignac et enfin celle de Fontevrault, qui est fort éloignée de l'école à laquelle elle se rattache. Toutes ces églises, d'ailleurs, sont différentes de Saint-Front et ont combiné la coupole non pas avec la croix grecque, mais avec le plan de la basilique latine à une seule nef.



LE CHRIST ET LES APÔTRES
Tympan de l'église de Vézelay

Dans la vallée du Rhône et de la Saône, nous retrouvons la voûte. L'école provençale et l'école bourguignonne ont beaucoup de caractères communs. La plus hardie est l'École bourguignonne. Elle a l'audace d'éclairer directement la grande nef en perçant des fenêtres sous la voûte. Elle ose, par conséquent, pour soutenir cette voûte, se passer de l'appui des bas côtés, qui ne peuvent plus monter assez haut pour la contre-buter. Cette audace ne réussit pas toujours. En 1125, les voûtes de la basilique de Cluny s'écroulèrent. Celles de Vézelay et celles de Beaune ne furent maintenues en place que par l'artifice des tirants de fer et des arcs-boutants. Les architectes gothiques, avec la croisée d'ogives, pouvaient seuls résoudre pleinement le problème posé par les architectes bourguignons. Pourtant il ne faut pas médire de cette école bourguignonne. Toutes ses églises ne s'écroulèrent pas : celles d'Autun, de Saulieu, de Paray-le-Monial, de Semur-en-Brionnais, ont un air de grandeur qui émeut. Dans toutes les églises de la Bourgogne, on sent le génie presque romain de Cluny. Cluny fut la vraie Rome du haut moyen âge. Son église avec ses cinq nefs, ses deux transepts, son immense narthex et sa quintuple tiare de tours était la plus vaste de la chrétienté et dépassait en majesté tout ce qu'on pouvait voir dans la ville des papes. Des barbares, de 1801 à 1811, détruisirent cette merveille. Un bras de transept, encore debout et grand comme une église, laisse deviner ce que fut le monstre. Les moines de Cluny portèrent leur art jusqu'en Orient. Les églises qu'ils élevèrent à Jérusalem et en Terre sainte, au temps des premières croisades, sont des églises bourguignonnes. Dans ce pays de grands souvenirs et de grandes ruines, la France resta naïvement fidèle à son génie.



Phot. Giraudon.

UN PROPHÈTE
Bas-relief de l'église de Souillac.

L'École provençale est apparentée à l'école bourguignonne. En Provence comme en Bourgogne, on osa éclairer directement la nef; mais les fenêtres qui s'ouvrent sous la maîtresse voûte sont si étroites que la solidité de l'édifice n'en fut pas compromise. Il y a donc plus de prudence dans les églises provençales que dans les églises bourguignonnes; en revanche il y a moins de grandeur. Ajoutons que la région de l'abside est d'une extrême simplicité et ne comporte point de déambulatoire à chapelles rayonnantes. D'où vient donc le charme des églises provençales? De la pâleur dorée de la pierre qui s'harmonise avec les gris légers de ces paysages virgiliens; de l'aspect tout antique du décor : frontons triangulaires, pilastres cannelés, oves, rais de cœur, corniches qui semblent arrachées à des arcs de triomphe; enfin de la beauté de certaines façades. Les portails de Saint-Trophime d'Arles et de Saint-Gilles, couverts de bas-reliefs, sont des œuvres si magnifiques qu'on ose à peine s'en avouer les défauts : surcharge, mollesse d'exécution, gaucherie dans l'imitation de l'antique. Il est impossible, dans l'état de nos connaissances, de tracer les limites de l'école provençale. Il semble que la vaste région des Cévennes ait subi son influence; mais jusqu'à présent la preuve n'en est faite que pour la Haute-Loire.

Pour trouver une autre école vraiment digne de ce nom, il faut aller jusqu'au Rhin. L'École rhénane est probablement la dernière en date de toutes les écoles romanes, car il semble que les églises de Spire, Worms, Mayence n'aient été voûtées qu'à une époque assez avancée du XIIe siècle. Des traditions anciennes subsistaient aux bords du Rhin. Par exemple, certaines églises n'ont pas de façade, mais se terminent à l'ouest comme à l'est (1) par une abside. Ces deux absides

(1) Il importe de noter que toutes les églises du moyen âge sont orientées : l'abside est à l'est, la façade à l'ouest.



Phot. Giraudon.

LA FUITE EN ÉGYPTE
Chapiteau de la cathédrale d'Autun.

opposées, dont le vieux plan de Saint-Gall nous offre un exemple au temps de Charlemagne, remontent à l'antiquité. La basilique Ulpia, au forum de Trajan, présentait cette particularité. Parfois chaque abside est accompagnée d'un transept, de sorte que l'église rhénane ressemble à une église double : impression que confirme à l'extérieur les quatre clochers qui flanquent deux à deux les absides. La pure église germanique a donc je ne sais quoi d'étrange comme l'aigle héraldique à deux têtes. Le système de voûtes adopté pour la grande nef n'est pas le berceau continu, mais une série de voûtes d'arêtes généralement séparées par des arcs-doubleaux. Les moines de Cluny avaient eu déjà plus d'une fois recours à ce procédé, surtout en Terre sainte. Mais les voûtes rhénanes offrent cette particularité d'être très surélevées et d'affecter la forme d'un dôme. La poussée s'en est trouvée diminuée, et des fenêtres ont pu être ouvertes sans grand danger dans la nef. Les églises allemandes offraient donc une sorte de perfection relative qui n'invitait pas les architectes à la recherche du mieux. On comprend pourquoi le style gothique, qu'on a cru si longtemps de pure essence germanique, ne devait pas naître dans ces régions. Les églises rhénanes ont d'ailleurs leur beauté. Les absides sont, à l'extérieur, ajourées sous la corniche par de légères arcades en plein cintre qui forment une galerie continue : motif d'une grâce tout italienne. Les clochers carrés, surmontés de quatre pignons qui portent une flèche basse, donnent en revanche une impression de force. A vrai dire, c'est la puissance qui domine dans ces églises. Elles ont un aspect féodal et militaire qui rappelle les belliqueux évêques du Rhin. Les principaux édifices de l'école rhénane sont les églises de Spire, de Worms, la cathédrale de Mayence, bâtie en grès rouge, et les charmantes églises romanes de Cologne.

Nous venons de passer en revue les véritables écoles romanes, celles qui ont osé associer la voûte au plan basilical. Celles dont il nous reste à parler offrent beaucoup moins d'intérêt, puisqu'elles n'essaient même pas de résoudre le problème et continuent à couvrir la nef d'une charpente.

Phot. Giraudon. Cathédrale de Paris.

LA VIERGE TENANT L'ENFANT

Au nord de la Loire, en Bretagne, Normandie, Ile-de-France, Champagne, Picardie, les églises voûtées suivant la méthode romane sont des exceptions qui trahissent une influence étrangère.

Les églises les plus célèbres, Saint-Germain des Prés, à Paris, ou Saint-Remi, à Reims, n'avaient sur la nef qu'une charpente. Ces hésitations furent d'ailleurs de courte durée. Le Nord prit bientôt une éclatante revanche. Dès les premières années du XIIe siècle, les architectes de l'Ile-de-France et de la Picardie imaginèrent d'établir des voûtes sur des nervures appelées « croisées d'ogive » et du même coup créèrent l'architecture gothique; on peut dire que l'architecture de ces régions n'a pas traversé l'âge roman.

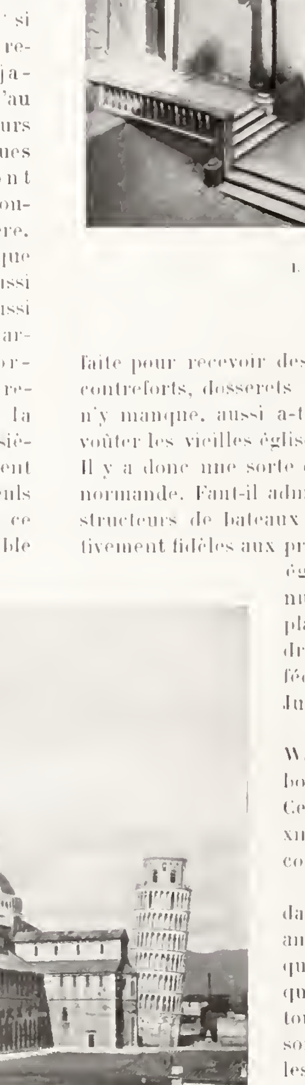
Les églises normandes, cependant, bien que dépourvues de voûtes, méritent d'être étudiées et présentent quelques-uns des caractères d'une école. Le plan offre une particularité curieuse : les bas côtés se prolongent



Phot. Giraudon.

TYMPAN DE L'ÉGLISE SAINT-PIERRE, A MOISSAC (TARN ET GARONNE)

des deux côtés du chœur, mais s'arrêtent à l'abside et n'en font pas le tour. L'élévation de l'église normande a sa beauté : les tribunes y sont fréquentes. Mais ce qui séduit le plus, c'est la tour-lanterne qui s'élève au carré du transept. Rien de plus heureux que cette sorte de diadème lumineux qui empli le chœur de clarté. Que l'on songe aux lourdes et sombres coupoles des églises romanes du sud de la Loire. La tour ouverte est l'invention de génie des architectes normands, elle fait toute la poésie de leurs églises. Ils le sentirent si bien qu'ils n'y renoncèrent jamais : jusqu'au XVIe siècle leurs églises gothiques conserveront cette belle couronne de lumière.



Église Saint-Michel, Hildesheim.

PORTE D'ARMOIRE
Fragment.

On s'étonne que des artistes aussi ingénieux et aussi hardis que les architectes normands aient reculé devant la voûte. Au XIIe siècle, ils continuent à couvrir d'une charpente en bois la nef et les tribunes : seuls les bas côtés sont voûtés d'une série de voûtes d'arêtes. Et ce qu'il y a de plus singulier, c'est que l'église tout entière semble faite pour recevoir des voûtes : murs épais, robustes pilastres, contreforts, dosserets tout prêts à porter l'arc-doubleau : rien n'y manque, aussi a-t-il été facile, à la fin du XIIe siècle, de voûter les vieilles églises romanes de Caen à la mode gothique. Il y a donc une sorte de mystère aux origines de l'architecture normande. Faut-il admettre que les Normands, peuple de constructeurs de bateaux et de charpentiers, soient restés instinctivement fidèles aux pratiques scandinaves? — A l'extérieur, les églises normandes sont robustes et un peu nues. La sculpture n'y tient presque aucune place. Mais les deux hautes tours qui encadrent la façade ont une sorte de majesté féodale que l'on sent bien aux ruines de Jumièges.



LA PIEVE D'AREZZO
(XIIe siècle.)

L'art normand a conquis l'Angleterre. Waltham Abbey et la cathédrale de Peterborough sont de pures églises normandes. Ces Normands aventureux du XIe et du XIIe siècle portèrent leur art jusqu'en Sicile, comme le prouve la cathédrale de Cefalù.

L'art roman est surtout religieux. Cependant la puissante féodalité du XIIe siècle a aussi son architecture. C'est à cette époque que remontent nos plus anciens donjons, qui affectent généralement la forme d'une tour carrée flanquée de contreforts. Tels sont les donjons normands ; tels sont aussi les donjons de la vallée de la Loire, Beaugency, Montbazon, Montrichard, Loches. Le vieux donjon de Loches, par sa simplicité et sa puissance, étonne comme un monument romain. Quant à l'architecture civile, elle n'a laissé que quelques vestiges. A Cluny, cinq ou six maisons ornées de colonnettes peuvent remonter à cette époque.

LE BAPTISTÈRE, LA CATHÉDRALE ET LA TOUR PENCHÉE, A PISE
(XIe et XIIe siècle.)

L'hôtel de ville de Saint-Antonin présente tous les caractères d'une œuvre romane, mais pourrait bien être du XIIIe siècle. Enfin, c'est dans les dernières années du XIIe siècle que fut construit le fameux pont d'Avignon. Ce grand ouvrage, le plus étonnant qu'on ait vu chez nous depuis l'antiquité, eut sa légende. Le petit berger Bénezet, qui l'entreprit sur un ordre du ciel, fut canonisé. Rapprocher les hommes par un pont, c'était pratiquer une des œuvres de miséricorde. Dans la vallée du Rhône, les constructeurs de ponts formaient des confréries. L'art roman, même dans ses œuvres d'utilité publique, conservait son caractère religieux.

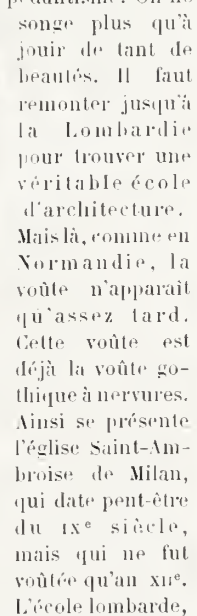


Phot. Alinari.

ÉGLISE SAINT-MICHEL, A LUCQUES
(XIIe siècle.)

Nous n'avons rien dit encore des églises romanes de l'Italie. C'est que, là non plus, on ne sut pas résoudre le problème de la voûte. La basilique latine du Ve siècle couverte d'une charpente est le modèle qu'on ne se lasse jamais d'imiter. La cathédrale de Pise, les églises de Lucques, l'église San Miniato de Florence n'ont donc pas de réelle originalité. Mais elles ont mille moyens de séduire. Comment oser faire le théoricien quand on arrive soudain dans la prairie déserte où s'élèvent le baptistère, le *Campo santo*, la tour penchée et la cathédrale de Pise! Les fines colonnettes, les revêtements de marbre, les fresques qui couvrent les murs de ces églises de la Toscane ou de l'Ombrie ont bientôt fait de triompher du pédantisme. On ne songe plus qu'à jouir de tant de beautés. Il faut remonter jusqu'à la Lombardie pour trouver une véritable école d'architecture. Mais là, comme en Normandie, la voûte n'apparaît qu'assez tard. Cette voûte est déjà la voûte gothique à nervures. Ainsi se présente l'église Saint-Ambroise de Milan, qui date peut-être du IXe siècle, mais qui ne fut voûtée qu'au XIIe. L'école lombarde, dont les principaux édifices se voient à Milan, à Pavie, à Parme, à Côme, a eu une singulière puissance de rayonnement. L'école du Rhin lui doit beaucoup. Le plan de la cathédrale de Spire, par exemple, où une travée de la nef correspond à deux travées des bas côtés, est celui de Saint-Ambroise de Milan. Chose étrange, ce plan lombard se retrouve à Saint-Etienne et à la Trinité de Caen. On y a vu l'influence de Lanfranc, qui était, comme on le sait, originaire de la Lombardie. La Bourgogne, la Provence n'ont pas échappé à l'influence lombarde. Pour dissimuler la nudité des murs, l'école du nord de l'Italie a recours à de longues bandes verticales que relient dans le haut de petites arcatures. Ce motif, auquel on a donné le nom de « bande lombarde », apparaît fréquemment dans les églises rhénanes, bourguignonnes, provençales. Les charmantes galeries ouvertes que nous avons admirées aux absides des églises du Rhin sont lombardes d'origine. Le midi de la France nous en offre un exemple à Saint-Guilhem-du-Désert.

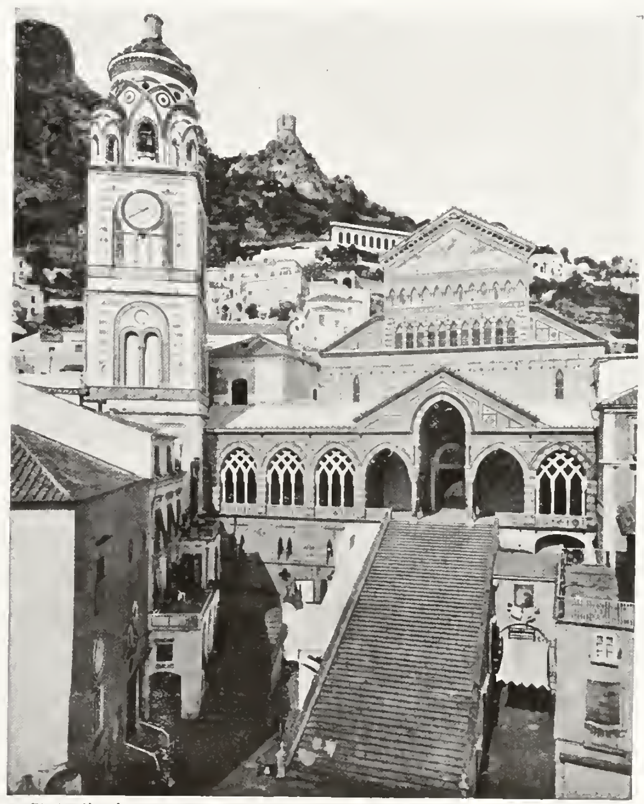




FONTS BAPTISMAUX
DU BAPTISTÈRE DE PARME
(XIIIe siècle.)

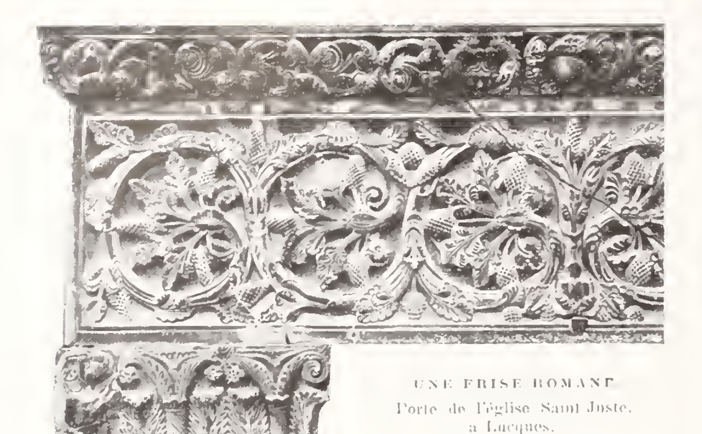
LA SCULPTURE

Le secret de la sculpture qui semble se perdre à la fin du monde antique est retrouvé au XIe siècle. La sculpture ornementale apparaît alors avec plus ou moins de richesse dans toutes les écoles. Les éléments de cet art décoratif sont extrêmement cu-



Phot. Alinari.

CATHÉDRALE D'AMALFI (RESTAURÉE)
(Xe siècle.)



UNE FRISE ROMANE
Porte de l'église Saint-Joste, à Lucques.

Phot. Alinari.

ornements de ces tissus furent jadis symboliques et exprimèrent d'anciennes croyances. Le feu allumé sur un autel que gardent des lions est, on ne saurait en douter, le feu sacré des Parsis; et l'arbre où sont enchaînés deux monstres est le «hom», l'arbre divin de la Perse. N'est-il pas curieux de retrouver ces vieux symboles orientaux sculptés aux chapiteaux de nos églises de France par des artistes qui assurément ne les comprenaient pas?

On voit combien, à l'âge roman, la sculpture décorative est complexe. Le génie de Rome, le génie du Nord, le génie de l'Orient s'y mêlent.

Mais n'oublions pas le génie du moyen âge lui-même. Il sort



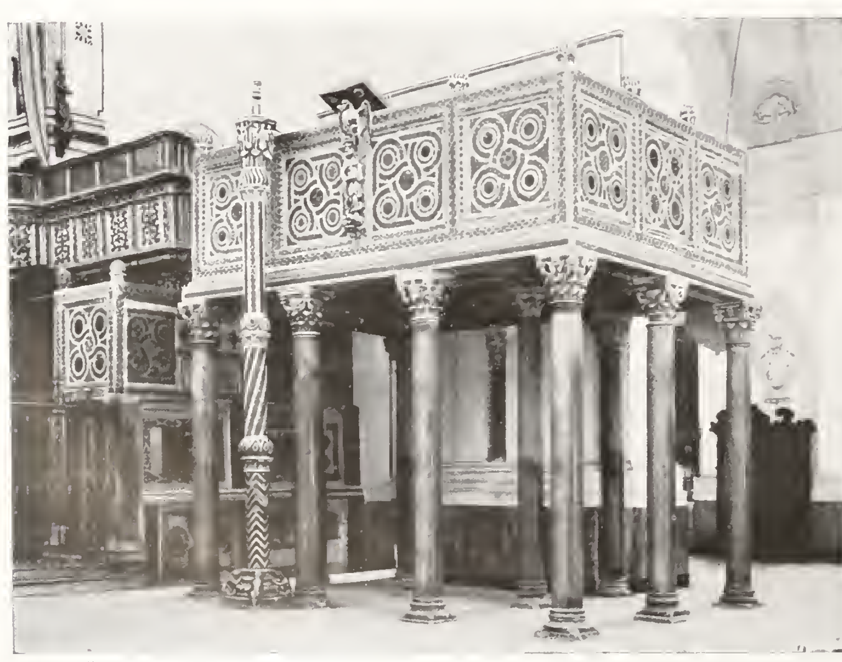
Phot. Brogi.

ÉGLISE SAINT-MICHEL, A PAVIE

rieux. Plusieurs motifs sont empruntés à l'art antique. On trouve dans les églises de la Provence et du Languedoc les oves, les rais de cœur, les rosaces des monuments gallo-romains. Le chapiteau corinthien est un modèle que les sculpteurs romans ont souvent sous les yeux, mais qu'ils déforment presque toujours. Mais, à vrai dire, les motifs classiques sont les plus rares. L'artiste roman préfère un décor compliqué, bizarre, où ne se retrouve plus la symétrie du génie antique. Ce sont des cordes entrelacées dont on a peine à débrouiller le réseau; ce sont des méandres sans fin où se poursuivent des guerriers et des monstres. Ce sont, comme à Moissac ou à Souillac, des lions entrelacés, des hommes, des oiseaux, des êtres sans nom qui se dévorent. L'artiste qui a conçu ces œuvres n'obéissait évidemment pas au génie harmonieux des races du Midi. On sent ici le monde du Nord et l'imagination barbare. Et, en effet, ces entrelacs, ces méandres ornaient déjà les boucles de ceinturon des Germains qui envahirent la Gaule. Quant aux luttes d'hommes et de monstres, elles se rencontrent dans les dessins des plus vieux manuscrits anglo-saxons. L'Orient enfin apporta aussi ses modèles à cet art si complexe du haut moyen âge. Les sculpteurs copièrent souvent les dessins des étoffes de soie qui venaient de Constantinople ou de la Perse. Ce sont presque toujours des oiseaux affrontés, des lions symétriques séparés par un arbre ou une flamme. Les

de ce monde d'êtres hideux accrochés aux chapiteaux et aux corniches une impression de terreur. Les colonnes, les cuves baptismales sont portées par des lions qui rugissent, des animaux qui s'entre-dévorent. Expression naïve d'un temps. L'homme du XIe siècle (voir Raoul Glaber) vit dans un demi-rêve. Sans cesse il croit apercevoir le malin sous une figure monstrueuse et ne sait pas distinguer ses songes de la réalité. L'artiste nous montre ici le fond de son âme.

En même temps que la sculpture décorative, la grande sculpture monumentale fut retrouvée. La figure humaine reparut aux portails des églises. On ne sait à quelle école il faut faire honneur de cette heureuse audace. Il est probable que c'est en Auvergne et en Languedoc qu'on doit chercher les premiers essais de cet art perdu. Au XIIe siècle les sculpteurs du Languedoc étaient déjà des maîtres. Le tympan de Moissac, où le Dieu de l'Apocalypse apparaît au milieu des symboles évangéliques et des vingt-quatre vieillards, est une œuvre dont l'effet est grandiose et le détail très savant. Certaines figures du trumeau ont la finesse et le poli du bronze. Dans tout le Midi, à Cahors, à Souillac (Lot), à Beaulieu (Corrèze), à Toulouse, se montrent des œuvres apparentées aux merveilles de Moissac. Certains chapiteaux du musée de Toulouse sont ce que l'école a produit de plus parfait. L'art s'y montre tout à fait affranchi, libre d'exprimer à sa guise la vérité du



Phot. Alinari.

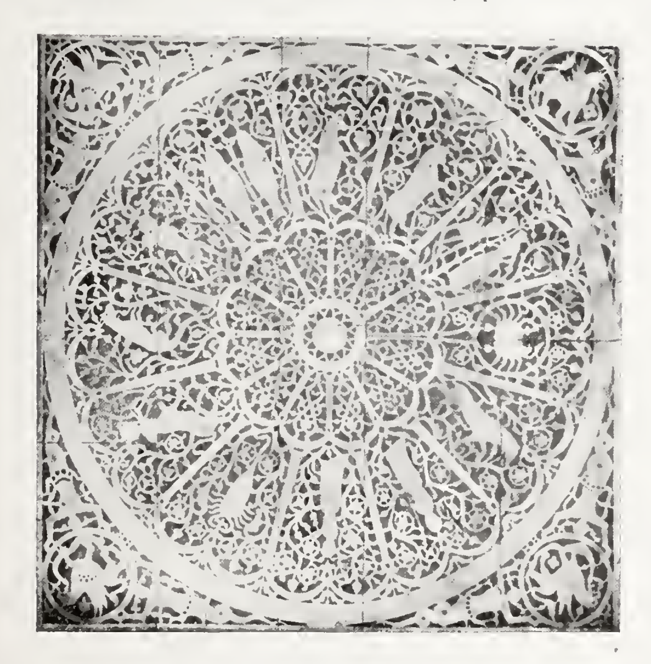
AMBON ET ENTRÉE DU CHŒUR A LA CATHÉDRALE DE PALERME



LA CONQUÊTE DE L'ANGLETERRE
Bande brodée de Bayeux (XI[e] siècle).

geste et le mouvement. Sur un de ces chapiteaux on voit le vieil Hérode qui prend le menton de Salomé.

Une seule école peut rivaliser avec celle du Languedoc, c'est l'École bourguignonne. La région de Cluny fut une sorte d'Attique. Le portail de Charlieu peut se comparer, pour la finesse et la nervosité de l'exécution, aux œuvres de la vieille école athénienne. Plus au nord, dans le Morvan, les tympans d'Autun et



PAVEMENT EN MOSAIQUE A L'ÉGLISE DE SAN MINIATO, PRÈS DE FLORENCE
(XIII[e] siècle).

de Vézelay témoignent d'un génie moins affiné, mais plus dramatique. Le tympan de Vézelay représente Jésus-Christ envoyant son Saint-Esprit à ses apôtres. Le tympan d'Autun est consacré au Jugement dernier. Le sculpteur d'Autun est gauche, inexpérimenté, il ignore les proportions du corps humain, et pourtant sa puissance dramatique éclate. De petites âmes s'accrochent à la robe de l'ange; deux mains monstrueuses et terribles sortent de l'autre monde pour saisir le pécheur.

L'école provençale qu'on a cru la plus ancienne des écoles de sculpture romane est probablement la plus récente. Ses deux œuvres capitales, le portail de Saint-Trophime et le portail de Saint-Gilles sont sans doute des dernières années du XII[e] siècle. L'ensemble est éblouissant, mais nulle part on ne sent l'imitation de la nature. C'est le défaut de la lourde sculpture allemande. Il n'y a qu'en France que l'on sache s'inspirer de la réalité, et c'est aussi en France que, dans quelques années, la sculpture va arriver à sa perfection.

LES ARTS DÉCORATIFS

L'intérieur des églises romanes, qui nous attriste aujourd'hui par sa nudité, fut souvent magnifique. Des fresques décoraient la voûte; celles de Saint-Savin, dans le Poitou, qui remontent probablement au XI[e] siècle, peuvent nous en donner une idée. L'artiste, qui a le sentiment du grand, et qui dessine purement, nous y raconte, d'après la Bible, les origines du monde. Partout ailleurs cette fragile décoration n'a laissé que des traces. Des tapisseries couvraient la nudité des murs. C'est dans la cathédrale de Bayeux qu'était exposée cette longue bande de broderie où est racontée toute l'histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands. Le pavé était un décor savant. Les lustres affectaient la forme de couronnes de lumière et symbolisaient la Jérusalem céleste. Les candélabres étaient des chefs-d'œuvre : le fragment qui subsiste à Reims semble un rêve de l'extrême Orient. La crosse de l'évêque, la sonnette de l'acolyte, l'encensoir du célébrant étaient des œuvres d'un art exquis. Les châsses, les reliquaires émaillés attestaient l'habileté des orfèvres de Limoges, qui étaient alors fameux dans toute l'Europe. Les évangéliaires avaient des reliures d'ivoire ou d'or relevées de pierres précieuses. Ces livres eux-mêmes, copiés avec amour, étaient presque toujours ornés de miniatures. Le plus beau de tous les manuscrits romans, l'*Hortus deliciarum*, écrit et enluminé par Herrade de Landsberg, abbesse du couvent de Sainte-Odile en Alsace, a malheureusement été détruit en 1870, lors du siège de Strasbourg. Ses compositions se distinguaient tour à tour par la majesté ou par la naïveté. L'inspiration de la pieuse abbesse lui suggérait les images les plus variées et les plus saisissantes, qu'elle rendait avec une vraie science du dessin et une grande richesse de colorations. L'art du portrait était alors encore dans l'enfance, comme on peut s'en convaincre en regardant





SCÈNES DE L'APOCALYPSE
Peintures de l'église de Saint-Savin (Vienne).



Anc. bibl. de Strasbourg.

LA MORT DU PÉCHEUR
Miniature de l'*Hortus deliciarum* (XII[e] siècle).

la miniature qui représente les nonnes confiées aux soins d'Herrade. Ces têtes semblent toutes coulées dans le même moule : elles ont le même nez busqué, les mêmes yeux grands ouverts, la même expression. C'est que le style roman ne savait pas encore étudier et interpréter la nature, comme le fit si brillamment son successeur, le style gothique.

Il reste un mot à dire de l'ICONOGRAPHIE. Les sculpteurs, les peintres, les miniaturistes, les orfèvres, quand ils représentent les personnages et les scènes sacrés, obéissent à des règles fixes. Ces règles étaient aussi universelles que le christianisme lui-même : elles étaient religieusement observées d'un bout à l'autre de l'Europe ; un nimbe, c'est-à-dire un cercle entourant la tête, servait à marquer la sainteté. Jamais les saints n'étaient représentés sans nimbe. Mais pour que Jésus-Christ pût se distinguer à première vue des apôtres qui l'entouraient, le nimbe qu'il portait était crucifère, c'est-à-dire timbré d'une croix. L'auréole, lumière qui émane de toute la personne, sorte de nimbe du corps entier, appartenait aux trois personnes de la Trinité, à la Vierge, aux âmes des bienheureux et exprimait la béatitude éternelle. La nudité des pieds était un des signes auxquels on reconnaissait Dieu, Jésus-Christ, les anges, les apôtres. Une main sortant des nuages en faisant le geste de bénédiction et entourée d'un nimbe crucifère était le signe de l'intervention divine, l'emblème de la Providence. De petites figures d'enfants, nus, sans sexe, rangées côte à côte dans les plis du manteau d'Abraham signifiaient la vie future, l'éternel repos.



Musée de Reims.

FRAGMENT DE CANDÉLABRE

Phot. Giraudon



Cathédrale de Reims

CALICE DE SAINT REMI

Or, filigranes, émaux (XIIe siècle).

L'ordonnance des grandes scènes de l'Évangile était immuable. L'artiste n'y pouvait rien changer. S'il avait à représenter la Cène, il devait montrer d'un côté de la table Jésus et ses apôtres et de l'autre Judas. S'il avait à représenter Jésus en croix, il mettait, à sa droite, la Vierge et le porte-lance ; à gauche, saint Jean et le porte-éponge.

Toutes ces règles étaient codifiées et étaient enseignées aux moines artistes en même temps que la technique de leur art. Ainsi l'artiste, en interprétant les scènes de la Bible, ne s'abandonnait jamais à sa fantaisie, ne se laissait jamais guider par le sentiment du pittoresque. Son art était un enseignement, une forme de la théologie plus accessible à tous. Les scènes de l'Ancien Testament, par exemple, n'étaient pas représentées pour leur beauté propre, mais pour les symboles qu'elles laissaient entrevoir. Si on nous montrait le sacrifice d'Abraham, c'était pour nous faire penser au sacrifice de Jésus-Christ. Les artistes ne faisaient que se conformer à la doctrine des Pères de l'Église, qui enseignaient que l'Ancien Testament est une figure du Nouveau. Le Nouveau Testament lui-même n'était pas représenté tout entier : on avait choisi dans la vie de Jésus-Christ quelques traits essentiels qui correspondaient au cycle des fêtes de l'Église.

Plusieurs épisodes empruntés aux *Évangiles apocryphes* s'intercalaient dans la série des scènes évangéliques. Nous sommes si bien habitués à voir figurer le bœuf et l'âne dans les représentations de la Nativité que nous ne réfléchissons guère qu'aucun des évangélistes n'a signalé la présence des animaux près de la crèche. C'est, en effet, dans le seul Évangile apocryphe de la *Nativité de Marie et de l'enfance du Sauveur* qu'il en est fait mention. Une autre tradition, très naïve, sur la naissance de Jésus-Christ apparaît aussi quelquefois dans les églises romanes. Près de la Vierge, étendue sur son lit, on voit deux femmes qui s'empressent autour de l'enfant Jésus et le lavent dans une cuve. Ce sont les sages-femmes qui, d'après les Apocryphes, auraient été appelées pour certifier la virginité de Marie. Plusieurs autres scènes ont la même origine : la chute des idoles à l'entrée de la sainte famille en Égypte, la descente de Jésus-Christ aux limbes. Mais aucun des personnages du Nouveau Testament ne doit plus à la légende que la Vierge. C'est aux Apocryphes que les artistes de l'époque romane empruntèrent presque tous les épisodes de la vie de Marie, ainsi que l'histoire de ses parents, sainte Anne et saint Joachim. Quant au merveilleux récit de la mort de la Vierge, il ne prendra une forme plastique qu'à l'âge suivant.



Musée de Cluny.

CROSSE EN IVOIRE

Travail français (XIIe siècle).

La légende des saints, qui sera pour les artistes du XIIIe siècle une matière inépuisable, commence à inspirer les artistes romans. Une foule de chapiteaux sculptés, à Moissac, à Toulouse, à Saint-Benoît-sur-Loire, nous montrent la vie et la mort des confesseurs et des martyrs. Les apôtres aussi commencent à apparaître, mais ils ne se distinguent pas encore les uns des autres et ne portent aucun attribut.



Musée de Reims.

CHANDELIER EN BRONZE

XIe siècle.

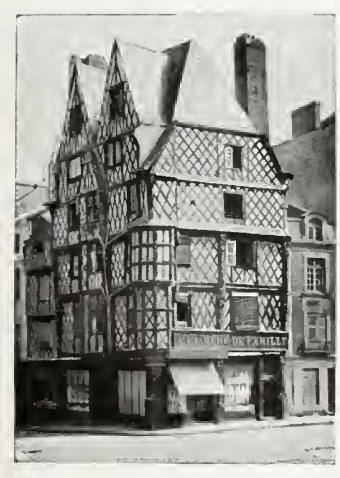
L'iconographie des églises romanes semble un peu pauvre à côté des cathédrales gothiques ; cependant la plupart des sujets qui s'épanouiront plus tard si magnifiquement y sont déjà en germe. Partout d'ailleurs on suit une forte discipline et le respect des règles consacrées. On se tromperait donc si l'on cherchait la liberté dans cet art du XIIe siècle. Il n'est qu'une sorte de liturgie. L'artiste compte peu : mais il y a dans son œuvre quelque chose d'impersonnel et de profond qui en fait toute la grandeur.

EMILE MALE.



LE CHATEAU DES PAPES, A AVIGNON

LE STYLE GOTHIQUE



Phot. Mon. hist.

MAISON DU XVe SIÈCLE A ANGERS

Nous sommes arrivés à ce moment où les progrès de l'esprit critique permettent d'affirmer, sans crainte d'être honni ni même démenti, que la forme d'art dite gothique est une des plus complètes, une des plus originales dont l'histoire de l'humanité puisse s'enorgueillir. Il n'en a pas toujours été ainsi, loin de là. Depuis la Renaissance jusqu'à l'époque romantique, l'art gothique était tombé dans un véritable discrédit et comme dans une sorte de mépris public; ainsi le voulait le retour aux modes antiques. Aujourd'hui on peut parler et admirer librement; le droit à l'éclectisme est une précieuse conquête du XIXe siècle.

Peu de vocables sont aussi impropres que le mot « gothique » pour qualifier cette forme d'art qui a fleuri en Europe du XIIe au XVIe siècle. En dépit de tous les efforts, il est resté accolé à ce style admirable qui fut la caractéristique et l'aboutissement du moyen âge, qui fut la gloire de la France et son plus pur titre de noblesse, son plus énergique facteur d'expansion. L'emploi du mot « gothique » pour spécifier l'art « ogival » est si fortement entré dans l'usage qu'aucune autre dénomination, pour logique qu'elle soit, ne pourrait être, actuellement, aussi bien comprise du public.

Le mot est né en Italie, à une époque où tout ce qui venait du Nord était considéré comme barbare : les Goths, aux yeux des descendants de la Rome antique, résumaient tous ces étrangers envahisseurs qui avaient tenté de submerger la civilisation latine. Le mot, par la force d'une longue accoutumance, sert encore à qualifier ce qui semble gauche, naïf et rude. Afin de rester dans la vérité des faits, il faudrait cependant remplacer le mot *gothique* par le mot *français*, pour désigner un art qui est uniquement français, dans son essence, dans ses origines et dans ses développements.

Par art gothique il convient d'abord et surtout d'entendre l'architecture gothique; car en ces temps d'unité intellectuelle et de rationalisme artistique, la peinture, la sculpture et tous les arts du mobilier demeuraient fonction architecturale, ainsi que cela s'est vu à toutes les époques vivaces, et n'étaient, en réalité, que l'appropriation des formes architecturales aux besoins matériels ou religieux, aux nécessités de la vie et du climat. Comme chez les Grecs, comme chez les Japonais, comme chez les anciens Égyptiens, comme chez les Arabes, c'est l'architecture qui, dans la France des XIIe et XIIIe siècles, constitue la force initiale à l'aide de laquelle sont engendrés tous les dérivés que nous appelons arts décoratifs; c'est elle qui en pose les principes, en fixe le style, donne naissance à leurs dessins thématiques.

L'ARCHITECTURE

La connaissance de l'architecture gothique s'établit sur trois propositions fondamentales qui en déterminent les caractères essentiels.

Mérimée, Vitet, Quicherat, Viollet-le-Duc, Robert de Lasteyrie, Anthyme Saint-Paul, Eugène Lefèvre-Pontalis et, tout récemment, M. Auguste Choisy dans son excellente *Histoire de l'architecture*, ont exposé, comme je l'ai fait moi-même, dans mon *Art gothique*, et avec une égale conviction, une doctrine qui désormais fait loi :

1° Le principe générateur de l'architecture gothique réside non dans la courbe *brisée* des *arcs*, mais dans la structure *ogivale* des *voûtes;* ce qui se réduit à dire que tout son orga-



FENÊTRES DU PORCHE
DE SAINT-LEU-D'ESSERENT (OISE).

nisme, y compris l'emploi de l'*arc-boutant*, découle de la découverte de la *voûte sur nervures*.

2° L'architecture gothique a pris naissance sur le sol français, et, pour préciser, dans l'Ile-de-France. Elle est un produit exclusif et magnifique du génie de la race franco-celtique. Née en royaume de France, elle est partie de là pour gagner de proche en proche les provinces, comme une tache d'huile, et pour bientôt rayonner, grâce à l'influence combinée des évêques, de l'Université de Paris et des ordres monastiques, sur tous les pays d'Europe.

3° Ce prodigieux mouvement d'art et d'expansion intellectuelle qui avait fait de la France la reine du monde s'est uniquement produit et propagé par l'architecture religieuse. Ni l'architecture civile, ni l'architecture militaire, si riches qu'elles fussent, n'ont contribué isolément à cette grande rénovation; tous leurs éléments organiques sont empruntés aux édifices destinés au culte.

La voûte nervée ou *croisée d'ogives* explique tout le système gothique; au propre, comme au figuré, elle en est la clef. Un artifice de construction qui, à lui seul, a produit de si imposants résultats mérite, avant toute chose, quelques instants d'attention. Il n'est point d'organisme, dans l'histoire de l'architecture, dont la fonction mécanique ait été plus féconde en ses conséquences, plus ingénieuse et plus simple.

On appelle croisée d'ogives les deux nervures entre-croisées qui, comme une sorte d'armature, soutiennent les voûtes gothiques, en les appuyant sur le sommet des piles.

Cet artifice constitue, dans l'art de bâtir, la grande découverte du système de *stabilité active*, résultant de l'emploi des voûtes appareillées, tel qu'il a été inauguré par les Romains et perfectionné par les Byzantins, en opposition au système de *stabilité inerte*, issu de l'emploi des grands matériaux et des plates-bandes monolithes, sans poussées latérales, employé par les Grecs et les Egyptiens.

A la suite des constructeurs byzantins, les architectes romans, ayant abandonné les plafonds de bois, s'étaient trouvés aux prises avec la voûte en berceau à poussée latérale continue, ou avec la voûte d'arêtes en blocage et mortier à poussées diffuses. Dans l'un et l'autre cas, ils demeuraient dans l'impossibilité de couvrir de larges espaces et d'en assurer la solidité. L'adjonction des arcs de bandage, ou arcs doubleaux, au droit des piles, n'était qu'un maigre palliatif. Il fallait trouver mieux, beaucoup mieux; c'est ce à quoi s'appliquèrent avec une incomparable persévérance, au début du XIIe siècle, en France, les premiers architectes gothiques.

La découverte de cet artifice miraculeux, qui allait révolutionner l'art de bâtir et lui ouvrir d'infinies destinées ne fut point l'effet du hasard; elle ne pouvait sortir que de causes profondes, d'une sorte de nécessité impérieuse et d'une suite de tâtonnements. La nécessité, en premier lieu, venait du souci pressant d'agrandir les dimensions des églises sur leur plan basilical et de parer à l'instabilité de la voûte romane, à ses chutes répétées. A la poussée continue d'écartement, il fallait substituer un organisme vivant et flexible qui limitât les poussées, les canalisât, pour ainsi dire, en les reportant sur des points fixes, les neutralisât par des méthodes scientifiques et les adaptât étroitement au plan cruciforme de la basilique. Cet artifice extraordinaire, magique même, n'était autre que la voûte d'arêtes, en petits matériaux réguliers de moellon taillé, appareillée sur une membrure indépendante et élastique appelée *croisée d'ogives*. Toutes les poussées de la voûte ainsi soutenue se trouvaient reportées sur les piles, c'est-à-dire sur des points fixes, mathématiquement déterminés, où l'arc-boutant, établi à l'extérieur, comme un étai de pierre, venait aisément les saisir et les annihiler : de là, pour toute l'ossature de la construction, stabilité, légèreté, solidité. Comme conséquence indirecte, l'emploi de la voûte nervée devait entraîner l'emploi de l'*arc brisé*, et, par suite, la surélévation, l'amincissement des supports, l'allégement progressif de toutes les parties, l'élancement des baies, la diminution des pleins au profit des vides, la hardiesse de toutes les proportions, l'ascension presque indéfinie des lignes, l'audace quasi scientifique des méthodes.



Phot. Neurdein.

NEF ET CHŒUR
DE L'ABBAYE DE SAINT-DENIS

En résumé, la réunion dans une même construction de ces trois éléments : *voûtes sur nervures, arcs brisés, contreforts en arcs-boutants*, caractérise l'édifice gothique. A ces signes certains on reconnaît le style gothique, c'est-à-dire un système entièrement inédit dans l'art de bâtir.

Longtemps l'opinion populaire crut que ces découvertes étaient dues à l'Allemagne et que le style gothique nous était venu d'outre-Rhin, du pays qui avait vu s'élever le plus grand des édifices gothiques, la cathédrale de Cologne. La science archéologique fondée par le mouvement d'idées de 1830 a peu à peu établi sur des données irréfutables, et les Allemands n'ont pas été des derniers à le reconnaître, l'origine française de la croisée d'ogives. La nervure est née au cœur du domaine royal, au sein de cette région essentiellement française, dans ce berceau de la pierre tendre qui s'étend sur le bassin de l'Oise, à cheval sur l'Aisne et la Seine, entre Noyon, Soissons, Mantes, Paris et Senlis, et qui comprend le Valois, le Beauvaisis, le Vexin, le Parisis et un grand morceau du Soissonnais. Et la fameuse cathédrale de Cologne, loin d'être un point de départ, n'est qu'un fruit de pleine maturité, un conglomérat éclectique des principales œuvres françaises.

Mais, nous l'avons dit plus haut, cette transformation capitale des principes de stabilité dans la construction des églises ne s'est pas faite en un jour. Les dernières investigations de la critique (consulter notamment : Louis Gonse, *l'Art gothique;* Anthyme Saint-Paul, *Histoire monumentale de la France ;* Eug. Lefèvre-Pontalis, *les Églises de transition du diocèse de Soissons* ; ne laissent aucun doute sur l'ancienneté des premiers essais et sur la lenteur des progrès apportés à la solution du problème.

Viollet-le-Duc n'avait pas osé faire remonter beaucoup au delà du milieu du XIIe siècle les origines du style gothique. Il nous faut désormais aller délibérément jusqu'à la fin du XIe ou tout au moins jusqu'au commencement du XIe. Les archéologues sont d'accord pour saluer dans la vénérable abside de l'église bénédictine de Morienval (Oise) le plus ancien essai actuellement



PORCHE NORD



CLÔTURE DU CHŒUR

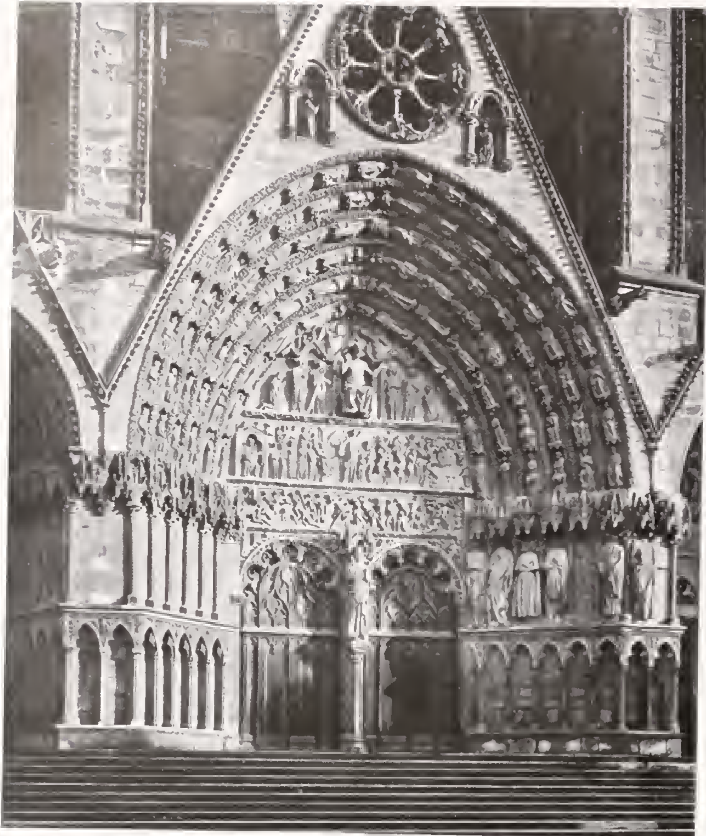


CONTREFORTS ET ARCS-BOUTANTS (CÔTÉ SUD)



STATUES DU PORCHE NORD

CATHÉDRALE DE CHARTRES


Phot. Mon. hist.
PORTAIL OUEST DE LA CATHÉDRALE DE BOURGES

subsistant de voûtes appareillées sur nervures. Morienval est le prototype rudimentaire du style gothique, le germe primordial de l'éclosion future. Mais, entre l'abside de Morienval et le chœur de l'église abbatiale de Saint-Denis, édifié par Suger, l'illustre ministre de Louis VII, et consacré en 1144, il y a un demi-siècle de tâtonnements et d'efforts. Entre ces deux jalons, qui cantonnent la première époque d'évolution du style gothique, il y a une chaîne serrée dont les maillons se retrouvent tous, sans exception, dans cette région d'origine dont il vient d'être parlé. Quelques-uns de ces maillons portent une date certaine, comme la petite église de la Noel-Saint-Martin (1124), comme l'oratoire de Bellefontaine (1125), comme le chœur de Saint-Martin des Champs, à Paris; d'autres, par leur similitude avec les monuments datés ou par leur enchaînement même, s'inscrivent dans des dates approximatives qui ne peuvent guère varier de plus d'une dizaine d'années. Le processus est complet, certain, chaque jour enrichi par une découverte nouvelle, par une constatation surérogatoire. Citons, parmi les témoins les plus authentiques et les mieux caractérisés du style primitif, avant le chœur de Suger : l'église Saint-Etienne à Beauvais, le porche de Saint-Leu-d'Esserent, le chœur de Poissy, celui de Saint-Maclou de Pontoise, l'église de Cambronne, celles de Bury, de Tracy-le-Val, de Saint-Gervais de Pontpoint, de Berzy le-Sec, de Saint-Evremond de Creil, le narthex de Saint-Denis.

Bien que relativement moderne, le chœur de la basilique édifiée par Suger reste d'une insigne importance. C'est le premier édifice où le système nouveau apparaît dans toute la virtualité de ses conséquences, dans la vigueur juvénile de ses méthodes, dans la certitude de ses ambitions. L'inauguration du chœur de l'abbatiale de Saint-Denis, célébrée en présence d'une foule d'évêques et de grands dignitaires venus des quatre coins de la France, d'un grand nombre de prélats étrangers et du roi lui-même, fut le signe ostensible et retentissant d'un grand événement architectural, le point de départ d'un élan qui allait être irrésistible. Revenus dans leurs foyers, ces hauts personnages ne pouvaient oublier un spectacle aussi mémorable. Beaucoup avaient été frappés de l'originalité de l'édifice, de ses dimensions spacieuses, de l'élégance inconnue de ses proportions : au milieu de la fièvre de construction du XIIe siècle, ils s'en souvinrent. L'art gothique était né.

Ce fut alors une magnifique éclosion, une germination colossale, comme l'humanité n'en avait pas encore vu et comme elle n'en reverra sans doute jamais. La royauté, l'épiscopat, les communes récemment affranchies rivalisèrent d'ardeur, d'enthousiasme pour appliquer les pratiques victorieusement expérimentées. Joignez à cela la ferveur des âmes, la vogue des pèlerinages, l'apogée du culte de la Vierge, le développement de la richesse publique par l'affranchissement des communes et la naissance d'un tiers état actif et intelligent, une prospérité générale enfin, jointe à l'action personnelle de ce grand bâtisseur qui fut Philippe-Auguste, et vous aurez une idée de ce qu'a pu être ce mouvement.

Sous Louis le Gros et sous son successeur Louis VII, on voit de grandes et superbes églises s'édifier à l'image de celle de Saint-Denis : telles les églises de Saint-Germer-en-Bray, de Saint-Pierre de Montmartre, achevée sous les auspices d'Adélaïde de Savoie, et de Saint-Germain des Prés, à Paris, consacrée en 1163, de Saint-Loup-de-Naud; telles les basiliques de Noyon, de Sens (celle-ci due au fameux Guillaume de Sens qui devait porter le style gothique en Angleterre) et de Senlis; tels encore la collégiale de Saint-Quiriace, à Provins, le transept de la


Phot. Mon. hist.
PORTAIL NORD DE LA CATHÉDRALE DE REIMS



LA FAÇADE



LA NEF



Phot. Neurdein.

UNE FACE LATÉRALE ET L'ABSIDE

NOTRE-DAME DE PARIS

cathédrale de Soissons, les parties anciennes de Notre-Dame de Rouen, le clocher vieux de Chartres, cette merveille unique de l'art de tous les temps, etc.

Sous Philippe Auguste, ce fut une véritable floraison de pierre, une gigantesque poussée vers le ciel.

Parmi les enchantements qui, selon le mot de Grotius, font de la France le plus beau royaume après celui du ciel, il n'en est point de plus surprenants, de plus dignes de ravir les yeux, d'émouvoir l'âme et de toucher la raison, que ces grandes cathédrales gothiques qui ont surgi de son sol à la fin du XIIe siècle et au commencement du XIIIe. Nulles manifestations ne semblent plus propres à nous renseigner sur la force expansive du génie de notre race durant cette période. Issues de l'idée chrétienne ou, pour mieux dire, expression suprême de cette idée, les cathédrales gothiques personnifient, comme le temple grec et aussi complètement que lui, un idéal religieux et social parvenu à son plein épanouissement. L'art chrétien y a rencontré son plus expressif symbole, la pensée nationale sa plus haute et sa plus originale cristallisation.


Phot. Mon. hist.

CATHÉDRALE DU MANS

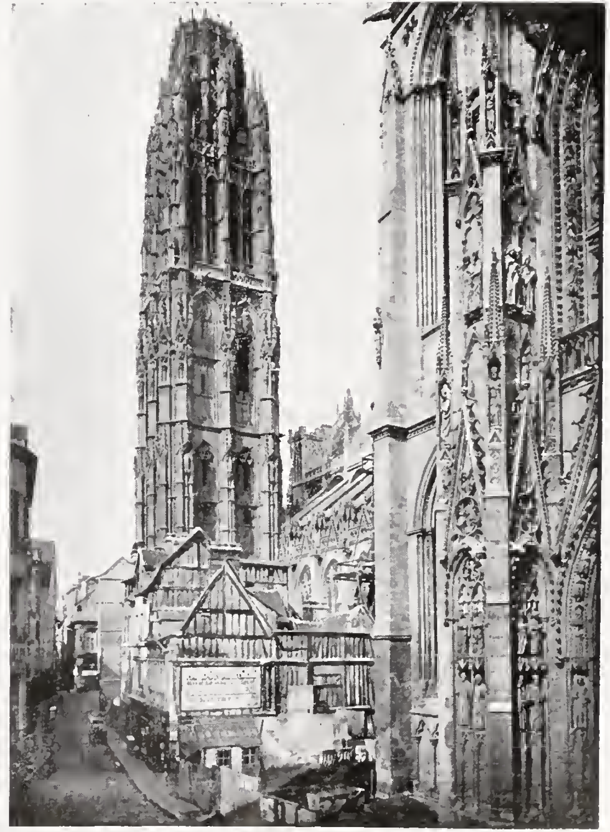
Les grandes cathédrales françaises, presque toutes vouées à la sainte Vierge, furent la résultante des forces impérieuses déjà indiquées : ferveur des âmes à l'époque des croisades et exaltation du sentiment chrétien; extension du pouvoir royal, soucieux d'affirmer sa force aux yeux des masses; développement temporel de l'autorité épiscopale; affranchissement des classes rurales et des communes; formation des corporations laïques, des confréries de francs maçons. Pour atteindre à un aussi merveilleux résultat, il fallut que le roi, l'évêque, la commune, le maître d'œuvre unissent leurs efforts aux énergies, alors débordantes, de la foi populaire; qu'ils fussent animés du même zèle ardent, du même enthousiasme. Quand une aspiration de ce genre pousse les peuples vers un idéal unique, ils accomplissent des prodiges; ils élèvent les pyramides d'Égypte ou les cathédrales de France. La construction de ces vastes édifices a donc été, au point de vue national, un fait historique de premier plan. Depuis l'expansion des ordres monastiques au XIe siècle, jusqu'à la grande lutte d'émancipation sociale de la fin du XVIIIe siècle, aux approches de la Révolution française, on ne rencontre aucun mouvement d'idées de cette importance.

Il convient d'ajouter que, dans cette réunion de facteurs puissants, le rôle du roi de France fut le plus considérable. La grande montée de sève de l'art gothique se trouve circonscrite entre les quatre règnes de Louis le Gros, de Louis le Jeune, de Philippe Auguste et de saint Louis. En même temps que ces quatre règnes jettent les fondements de l'unité française et de ce sentiment désintéressé et d'essence supérieure qui s'appelle le patriotisme, en même temps que l'alliance de la royauté, de l'Église et des communes se scelle sur les champs de bataille, l'art, préparé par la longue évolution du haut moyen âge, trouve son éclatante et définitive formule.

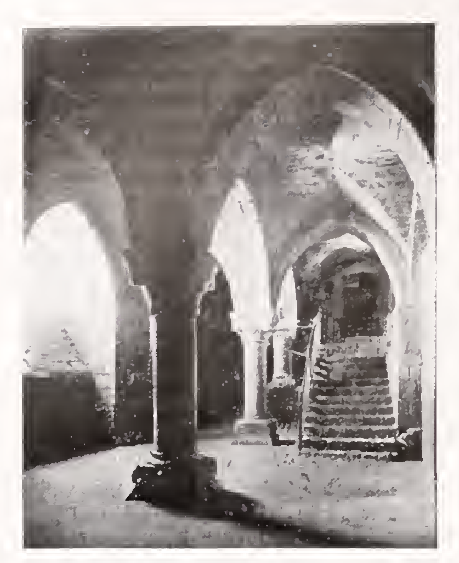
Mais, tandis que la belle et calme figure de saint Louis domine le XIIIe siècle, comme celle de Suger le XIIe, au milieu, ainsi qu'un pont superbe jeté entre deux siècles, reliant un ordre de


Phot. Neurdein.

CATHÉDRALE DE REIMS


Phot. Mon. hist.

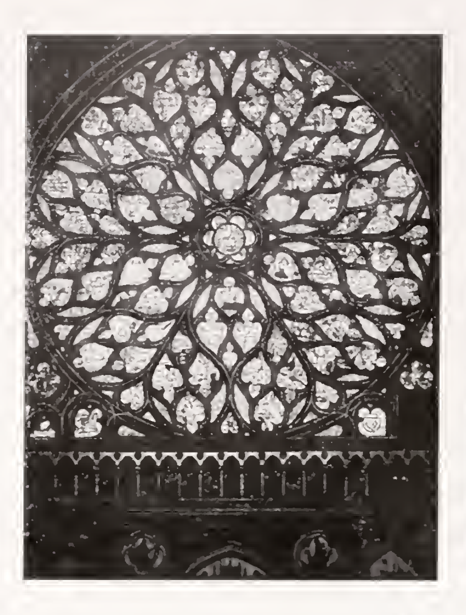
CATHÉDRALE DE ROUEN (LA TOUR DE BEURRE)



Phot. Neurdein.

ABBAYE DU MONT-SAINT-MICHEL

Crypte de l'Aquilon.



LA SAINTE CHAPELLE DE PARIS

Rose.



Phot. Neurdein.

CATHÉDRALE DE COUTANCES

Abside.

choses finissant à un monde nouveau, se déroule le règne de Philippe Auguste, règne illustre entre tous et, au point de vue qui nous occupe, incroyablement fécond en résultats. Ceux qui ont étudié l'histoire de France, en dépouillant les idées toutes faites, reconnaîtront aisément que le vainqueur de Bouvines, que le roi qui fut jugé digne d'être appelé Philippe Auguste a été à tous égards le plus grand homme politique que notre pays ait produit : se montrant à la fois homme de guerre consommé et diplomate habile, protecteur éclairé de l'Église et des arts, économe dans ses affaires et large avec ses amis, de corps actif et énergique, d'esprit généreux, toujours maître de lui, quoique passionné, clairvoyant et résolu, rapide dans la décision, législateur et administrateur de premier ordre, menant de front les besognes les plus diverses et les plus rudes, croisades en Terre sainte et croisade contre les Albigeois, sièges de forteresses, guerres avec l'Anglais, l'Allemand, le Flamand, le Bourguignon, créant de toutes pièces l'administration judiciaire, organisant l'Université, réglant l'exercice du pouvoir royal, restreignant en même temps les privilèges de la noblesse, embellissant les cités de son domaine et ajoutant encore à tous ces mérites celui d'être le premier ingénieur et le plus grand bâtisseur de son temps. Il eut la main dans l'érection de la plupart des grandes cathédrales et des puissantes forteresses dont les vestiges font encore notre étonnement. Impérissable honneur ! C'est en partie grâce à ses subsides et ses encouragements personnels, joints à ceux d'opulents évêques, désireux de magnifier leur juridiction spirituelle, leur siège épiscopal, leur *cathedra*, que furent fondées, continuées ou terminées les cathédrales de Paris, de Laon, de Chartres, de Bourges, de Rouen, de Reims, du Mans, d'Auxerre, de Dijon, d'Amiens, de Soissons, de Cambrai, de Troyes, de Coutances, les splendides églises de Mantes, de Braisne, de Saint-Leu-d'Esserent, de Mont-Notre Dame, de Montier-en-Der, de Fécamp, d'Eu, de Mortain, de Châlis, d'Ourscamp, les chœurs de l'abbaye aux hommes, à Caen, et de Vézelay, le réfectoire de Saint-Martin, à Paris, le prodigieux bâtiment de la « Merveille », au Mont-Saint-Michel, un nombre infini de délicieuses églises rurales. Et combien incomplète est cette nomenclature ! Comme constructeur militaire, on lui devait l'enceinte de Paris, la forteresse et la grosse tour du Louvre, les châteaux de Rouen, de Gisors, de Poissy, de Meulan, de Montargis, de Dourdan, l'arsenal de Mantes, les donjons de Bourges, d'Issoudun, etc. Élan merveilleux, spectacle unique dans l'histoire des arts !

Phot. Neurdein.

INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE DE BEAUVAIS

Mais ces œuvres de pierre, ces grandes cathédrales, où vibre l'âme de la France, ne sont pas seulement grandes par le côté moral et humain ; au point de vue de l'art, et spécialement au point de vue de l'art de bâtir, elles ne semblent pas moins admirables. A l'architecte, aussi bien qu'au penseur, elles offrent un champ illimité d'enseignements. Le souffle qui leur a donné la vie les a douées en même temps d'une jeunesse éternelle. Le XIXe siècle, si tourmenté, si inquiet, si rénovateur, si fier de son progrès

scientifique et de ses découvertes, est revenu à elles comme à des œuvres de raison, comme au symbole effectif de la patrie. Leur renommée, longtemps obscurcie, éclate plus brillante que jamais à tous les yeux.

On entend souvent demander : Quelle est la plus belle des cathédrales gothiques ? Il serait oiseux de répondre à cette question. Chacune de ces vastes créations a ses beautés propres, son individualité, et les préférences, en si complexe matière, sont affaire de goût et de tempérament. Paris et Reims ont la splendeur de leurs façades, leurs merveilleuses sculptures; Amiens et Bourges, leurs nefs sans pareilles, et Bourges encore, sa crypte unique; Chartres, ses vitraux, ses clochers, ses porches et l'extrême originalité de tous ses détails; Rouen, l'immense variété de ses dispositions accessoires; le Mans, son chœur prodigieux; Coutances, l'unité de son jet et cette lanterne hardie que Vauban lui-même ne se lassait pas d'admirer. De tout cela, l'esprit peut composer la cathédrale idéale que ni le temps ni les ressources n'ont permis de réaliser intégralement.

Quoi qu'il en soit, ces cathédrales sont un cosmos qui nous donne une image définitive et complète du style gothique. Tout ce qui vient après n'en est que le surabondant commentaire. L'art gothique, à l'avènement de saint Louis, était créé de toutes pièces; son développement ultérieur n'est que la déduction logique et quasi nécessaire du magistral organisme constitué par le génie des maîtres du commencement du XIIe siècle. A la mort de Philippe Auguste, survenue en 1223, l'architecture gothique avait atteint son apogée, je veux dire un point de perfection qu'elle ne pouvait dépasser.

Malheureusement, les noms des grands maîtres d'œuvre de cette époque sont demeurés, en majeure partie, ensevelis sous le voile de l'anonymat. Nous ignorons aussi bien le nom de l'auteur d'un chef-d'œuvre comme le clocher vieux de Chartres que celui de l'artiste supérieur qui a conçu et exécuté la façade de Notre-Dame de Paris, ou la crypte de Bourges, ou le chœur du Mans, ou la lanterne de Coutances. C'est par un hasard dont notre amour-propre national doit singulièrement se féliciter que nous connaissons celui de l'auteur sublime de la nef et du plan général de la cathédrale d'Amiens, Robert de Luzarches. Quant à Robert de Coucy, auquel on attribue sans preuves la cathédrale de Reims, nous ne savons quelle part réelle lui accorder dans la construction de ce célèbre édifice. Il en est de même de Thomas de Cormont, à la cathédrale d'Amiens.

Saint Louis, durant les rares loisirs de son règne, fut également un grand bâtisseur; il aimait passionnément, on le sait,



ÉGLISE DE SAINT-OUEN, A ROUEN

les arts et la littérature et toutes les industries du luxe; l'esprit équilibré et sagace de cet incomparable monarque apportait en toutes choses un goût suprême; aussi son nom avait-il longtemps usurpé dans les manuels d'histoire celui de Philippe Auguste, pour caractériser la période considérée comme la plus florissante de l'art gothique. L'art du temps de saint Louis n'est que l'affinement de celui du temps de Philippe Auguste; il gagne en délicatesse et en élégance ce qu'il perd en force. Le règne fut long et les œuvres furent nombreuses; les noms d'artistes apparaissent plus fréquents; les statuts des corporations de métiers sont moins rigoureux, les associations moins fermées, les chefs commencent à émerger.



JUBÉ DE LA MADELEINE, A TROYES

Parmi les créations architecturales auxquelles le pieux roi, de 1223 à 1270, associa son nom ou son influence, nous nous contenterons de rappeler quelques œuvres typiques, qui sont, d'ailleurs, dans la mémoire de tous : les transepts et les chapelles de la cathédrale de Paris, construits par Jean de Chelles; la nef de Saint-Denis, par Eudes de Montreuil; la cathédrale de Clermont-Ferrand, par Jean Deschamps; le chœur d'Amiens, par Renaud de Cormont; l'admirable église de Saint-Nicaise, à Reims, aujourd'hui détruite, œuvre de Libergier; la sainte Chapelle de Paris, chef-d'œuvre du maître préféré de saint Louis, Pierre de Montereau; le chœur de Meaux, le clocher de Senlis, la salle synodale de Sens, la cathédrale de Narbonne et surtout le fameux chœur de la cathédrale de Beauvais, supérieur en hardiesse et en étendue à tout ce que l'imagination des hommes avait jusque-là enfanté. On sait, en effet, que le chœur de Beauvais s'élève à la hauteur prodigieuse et à jamais inégalée de 47 mètres, sous clef de voûte, et que le grand comble dépasse la hauteur des tours de Notre-Dame.

Toutes ces constructions se distinguent par leurs qualités de finesse, d'élégance et de science impeccable. La sainte Chapelle de Paris, que l'univers entier connaît, au moins de réputation, est une châsse en filigrane de pierre, une sorte de cage à jour d'une richesse incomparable, où l'éclat de saphir oriental des vitraux rivalise avec la somptuosité des peintures. Ce joyau de l'art gothique est devenu si



Phot. Neurdein.

LA CITÉ DE CARCASSONNE
Les avant-portes de l'Aude.



RUINES DU CHATEAU DE COUCY (AISNE)

populaire qu'on le cite avant les autres quand on veut glorifier le génie de nos vieux gothiques. C'est aussi sous le règne de saint Louis que le redoutable Enguerrand de Coucy éleva le château dont les ruines sont encore le plus imposant témoignage de la puissance militaire des preux.

L'évolution ogivale suit son cours normal de Philippe le Hardi à Philippe de Valois, du second tiers du XIIIe siècle à 1328. La phase militante est terminée; l'affinement des formes se poursuit sans relâche; les constructeurs gothiques, pris de vertige devant l'immensité des résultats obtenus, enhardis à tout oser et soutenus dans les plus téméraires tentatives par la valeur de leurs doctrines, vont tendre désormais à simplifier et à systématiser de plus en plus leurs méthodes, à les débarrasser des derniers vestiges de la tradition, à demander à la matière inerte tout ce qu'elle peut donner, à pousser enfin jusqu'en ses derniers retranchements le principe d'équilibre et, lorsque le but sera atteint, il faudra encore qu'ils le dépassent. A une magistrale période d'individualisme généreux va succéder une ère de rationalisme subtil, où la théorie et le calcul seront absolument d'accord pour amener le triomphe absolu de la ligne verticale, par la suppression des surfaces murales au profit des points d'appui et, en même temps, l'allègement et la diminution progressive de ceux-ci, enfin la réduction au strict nécessaire de ce qui n'est que décor et ornement. La construction, au XIVe siècle, deviendra un art positif, scientifique, presque métallique. L'exemple donné par les architectes des chœurs de Beauvais et de la sainte Chapelle a porté ses fruits. Mais cet excès même d'habileté montre tout ce qu'il y a de puissance et de raison dans l'emploi de la voûte nervée. Certaines lois sont établies qui dirigeront désormais l'architecture, même au cours de ses plus fâcheuses aberrations. L'esprit, sinon la lettre du merveilleux progrès accompli dans l'art de bâtir, survivra à toutes les réactions et se perpétuera dans l'architecture française. Les règles qui régissent la construction en fer découlent directement de celles que les gothiques ont si ingénieusement découvertes et appliquées.



MAISON DU XVe SIÈCLE, A JOIGNY (YONNE)
Angle décoré d'un arbre de Jessé.



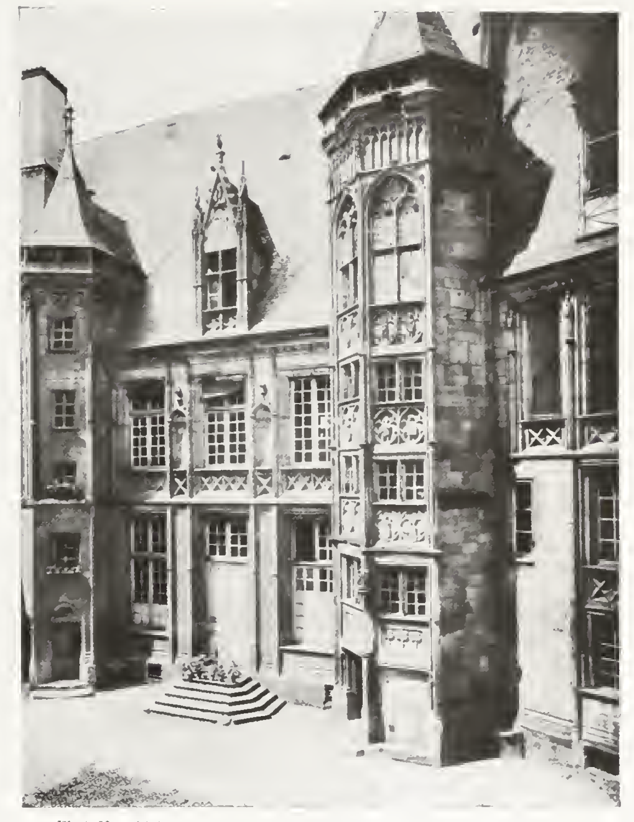
LE BEFFROI DE BERGUES (NORD)

Toutefois l'enthousiasme populaire a diminué, les malheurs de la guerre de Cent ans sont survenus, et l'œuvre ogivale, en même temps qu'elle se raffine, se raréfie et se ralentit; les créations géantes sont terminées. Il convient de citer, au premier rang des œuvres les plus complètes et les plus remarquables du commencement du XIVe siècle : Saint-Urbain de Troyes, Saint-Nazaire de Carcassonne et Saint-Ouen de Rouen, trois chefs-d'œuvre en leur genre.

De la bataille de Crécy, qui fut le tombeau de la noblesse française et faillit être celui de la monarchie, jusqu'à l'avènement de Charles V, c'est un morne désert. Il semble que l'art gothique ait accompli sa destinée.

L'activité architecturale s'était transportée en Allemagne, à Metz, à Cologne, à Strasbourg; en Espagne, à Tolède, à Burgos, en Catalogne; dans le nord de l'Italie et aussi dans le midi de la France, à Toulouse et à Albi, principalement, où va s'épanouir l'architecture en briques.

Les noirs essaims venus d'Angleterre s'éloignent peu à peu et disparaissent, chassés par la vaillante épée des du Guesclin, des Clisson, des Boucicaut; sous la gestion d'un roi d'une finesse, d'une prudence et d'une habileté rare, la France respire, l'ordre renaît, la fleur de lis resplendit de nouveau au champ d'azur de la monarchie. C'est vers la construction civile que Charles V, lettré délicat, tourne principalement son attention. Ses frères, plus fastueux que lui, plus épris encore des choses d'art, impriment à l'art gothique une sorte de renaissance, qui, par l'intervention du naturalisme venu des Flandres, prend les caractères d'une réelle évolution, d'une dernière transformation. Charles V aussi bien que ses frères le duc Jean de Berry et le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, sont servis dans leurs projets par des architectes éminents, par des artistes d'une haute valeur, par des sculpteurs, des peintres et des décorateurs de premier ordre. Raymond du Temple, l'architecte du donjon et de la chapelle de Vincennes, travaille pour Charles V; Gui de Dammartin, l'architecte de la chapelle de Riom, de la grande salle de Poitiers et du palais ducal de Bourges, travaille pour Jean de Berry; André de Dammartin, l'architecte de la fameuse chartreuse de Dijon, pour Philippe le Hardi.

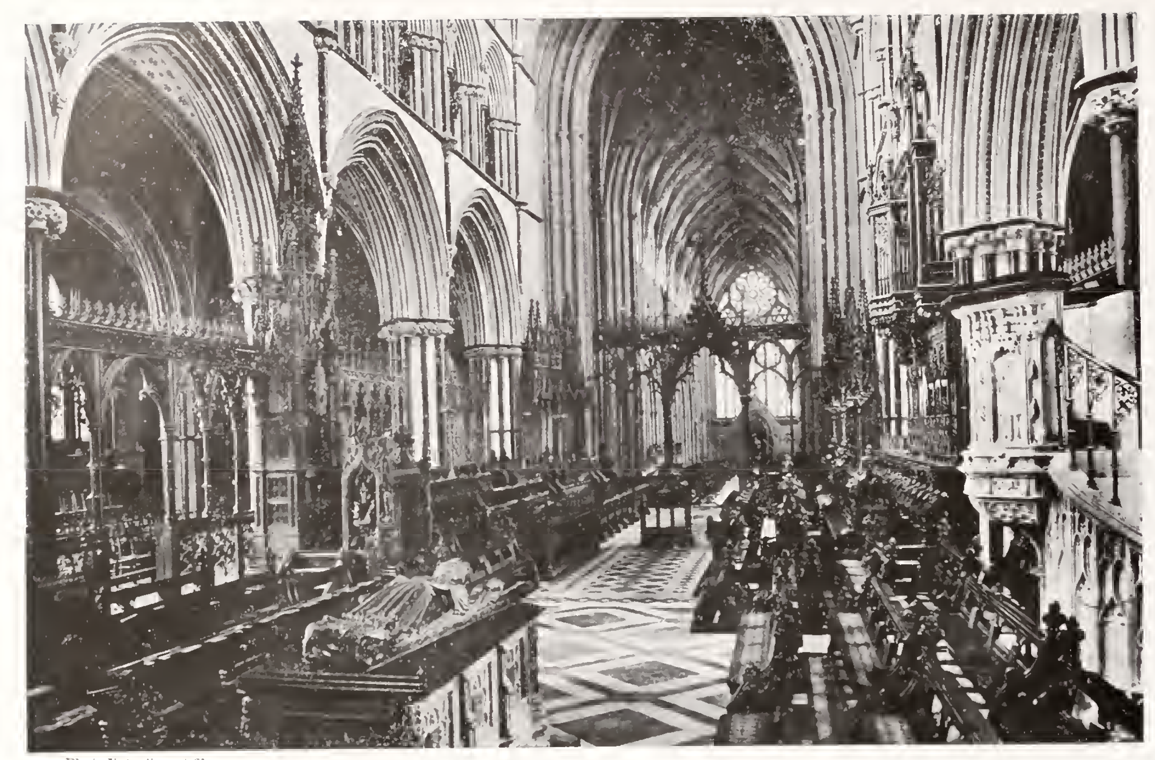


Phot. Mon. hist.

HOTEL DE JACQUES CŒUR, A BOURGES

La disparition prématurée de Charles V fut une calamité publique; l'unité française, reconquise par sa sagesse, allait traverser à nouveau les plus redoutables épreuves. Sans l'énergie du fils de Charles V, le fameux Louis d'Orléans, le dernier des grands ducs féodaux, le bâtisseur des forteresses de Pierrefonds et de la Ferté-Milon, de Vez et de Crépy; sans la foi indomptable de Jeanne d'Arc; sans la diplomatie vigoureuse de Jacques Cœur, la France disparaissait sans doute de l'histoire. Durant cette période, l'architecture civile tend à prendre la première place. On a nommé le chef-d'œuvre qui caractérise cette époque : l'hôtel de Jacques Cœur, à Bourges. Ce n'est que lorsque le calme sera de nouveau rétabli et la royauté remise en selle, sous Louis XI, que l'architecture religieuse subira cette

COUR INTÉRIEURE DU PALAIS DE JUSTICE DE ROUEN



Phot. Valentine et fils.

INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE DE WORCESTER (ANGLETERRE)

ultime transformation, connue sous la dénomination de *style flamboyant*, où tout arrêt de l'œil est supprimé en faveur de la montée verticale des lignes, style dont le terrain d'élection fut en Normandie (église Saint-Maclou et palais de justice, à Rouen).

C'est la fin. Les campagnes, en Italie, de Charles VIII et de Louis XII ouvrent les portes de la France au flot irrésistible des





PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG



FLÈCHE DE LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG

Phot Schmidt.

PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE RATISBONNE

idées et des modes résultant des enseignements de l'humanisme et du retour à l'antique. L'esprit gothique néanmoins ne cède pas sans résistance au goût nouveau. Il se constitue, sous les premiers Valois, un art hybride, semi-gothique, semi-italien, qui est plein de charme et de grâce et reste malgré tout d'essence française. Parure antique sur vêtement gothique. De ce mariage de raison entre l'ogive et le pilastre sont sortis, il faut le reconnaître, des fruits fort savoureux, du moins dans le domaine de l'architecture civile. Nos grands châteaux de la Renaissance, Meillant, Blois, Azay, Chaumont, Chenonceaux, Gaillon, témoignent surabondamment de la souplesse que notre génie sut apporter à tirer parti de ce compromis. L'architecture religieuse et ses tenants résistèrent avec autrement d'énergie à l'esprit ultramontain. Jusqu'en plein XVIe siècle, et même plus loin encore, les églises conservèrent une physionomie gothique.

L'espace nous manque pour faire ressortir combien, à la période gothique, toutes les formes de l'architecture ont été soumises à la loi fondamentale de l'unité, quel lien profond a rattaché les unes aux autres les diverses branches de la construction. Nous établirons seulement cette conclusion essentielle, à savoir que les constructeurs de cette période ont apporté en toutes choses les mêmes qualités pratiques, la même fécondité inventive, qu'il s'agisse pour eux d'établir un pont monumental, comme celui de la Calendre, à Cahors, ou une forteresse imprenable comme le château de Coucy, comme le palais des papes à Avignon, ou celui du roi René, à Tarascon. Et de fait, les maîtres d'œuvre gothiques ont créé, au regard de l'architecture religieuse, un système complet, original, homogène, d'architecture militaire, qui réalisait un progrès immense sur les méthodes gallo-romaines et qui, jusqu'à l'invention de la poudre à canon, répondit à toutes les exigences de la guerre et de la protection sociale. Pour être plus sévères et moins ornés, moins parlants, si l'on peut dire, que les monuments religieux, les monuments féodaux n'ont pas demandé aux ingénieurs qui les bâtissaient une moindre dose d'habileté, de science et de goût. Les masses ruinées qui jalonnent encore le sol de la France de leurs silhouettes imposantes, celles qui racontent de façon si éloquente les luttes des croisés en Palestine, à Rhodes, en Syrie, témoignent de la grandeur et de la puissance de cette architecture. Viollet-le-Duc a écrit sur ce sujet des pages admirables et savamment renseignées.

Ceci posé, il faut dire quelques mots de la diffusion de l'art gothique hors de son pays d'origine. La propagation s'opéra de proche en proche, durant la seconde moitié du XIIe siècle. Deux facteurs principaux de transmission sont à retenir : les évêques, d'une part, et l'ordre des cisterciens, de l'autre. On pourrait ajouter une troisième influence, moins directe, celle de cette grande Université de Paris, alors toute-puissante, où venaient s'instruire les clercs, les lettrés du monde entier. Les évêques, nous les avons vus à Saint-Denis, venant assister à la consécration du chœur de Suger; d'autres présidèrent à la consécration d'églises fameuses et devinrent les porteurs de la parole nouvelle; on cite l'exemple du



CATHÉDRALE DE COLOGNE

primat d'Upsal faisant venir Pierre Bonneuil pour lui faire construire une somptueuse basilique; il en est de même de celui de Cracovie. Les évêques de Tolède et de Burgos, au moment qui nous occupe, étaient d'anciens étudiants de l'Université de Paris. Quant aux cisterciens, ils jouèrent le rôle de véritables pionniers. Ils étaient par principe et par éducation d'excellents constructeurs, amenant avec eux et partout leur style et leurs méthodes; et comme, dès le premier jour, ils étaient devenus les adeptes de la voûte nervée, on voit d'ici l'importance que prit dans le mouvement le génie organisateur de ce grand ordre, le plus puissant et le plus expansif des ordres monastiques.

L'Angleterre fut le premier pays attaqué. Guillaume de Sens y avait été appelé, sans doute à l'instigation de Thomas Becket, à la suite des relations nouées à Sens même avec l'illustre prélat. En 1175, il avait été choisi pour réparer les dégâts causés par l'incendie au chœur de la cathédrale de Canterbury. Le chroniqueur anglais, Gervais de Canterbury, nous a laissé un récit détaillé des travaux exécutés par Guillaume de Sens de 1175 à 1178. Entre le chœur de Sens et celui de Canterbury, il y a la plus étroite similitude; on retrouve dans l'édifice anglais ce beau parti de colonnes accouplées et tous les détails de profils et de sculptures qui constituent l'originalité de Saint-Étienne de Sens.



HÔTEL DE VILLE DE LOUVAIN (BELGIQUE)

L'œuvre superbe de Guillaume de Sens fut immédiatement imitée sur d'autres points. Les cisterciens bâtissaient peu après l'abbaye de Fountain sur le modèle de l'abbaye mère de Pontigny. Un architecte de Blois, du nom de Geoffroy des Noyers, était chargé de reconstruire le chœur de la cathédrale de Lincoln. L'impulsion était donnée. Dès le commencement du XIIIe siècle, l'Angleterre devenait pour le style gothique un pays d'élection. L'école anglaise, promptement constituée, a produit, aux XIIIe et XIVe siècles, des œuvres infiniment nombreuses, à York, à Ely, à Chester, à Lichfield, etc., que leur bel état d'entretien, leur propreté toute britannique et leur extrême richesse d'aspect ont rendues célèbres auprès des touristes, malgré que la sécheresse relative de leurs formes, issues du style normand, les rende très inférieures aux œuvres françaises. Le style Tudor, qui leur a succédé, demeure également fort au-dessous de l'élégance de notre flamboyant.

En Allemagne, l'accession des formules gothiques a été beaucoup plus lente. L'esprit conservateur de la puissante école romane des bords du Rhin formait une barrière hostile au vent de réforme qui soufflait de la France. Les constructeurs rhénans pratiquèrent imperturbablement la voûte en berceau, la voûte d'arêtes à la romaine et l'arc en plein cintre. Ce système d'architecture était encore florissant au commencement du XIIIe siècle. L'Allemagne est donc de près d'un siècle en retard sur la France. Les essais tentés par les cisterciens n'avaient pas été suivis par l'architecture séculière; le pays qui devait plus tard s'éprendre si ardemment de l'esthétique gothique y avait d'abord été réfractaire. Bref, ce n'est qu'après 1220 que le style gothique apparaît dans les pays rhénans avec ses caractères décisifs. Il surgit tout à coup au dôme de Trèves (1227), à la grande église de Limbourg-sur-Lahn, achevée en 1242, à Saint-Géréon de Cologne, aux parties anciennes de la cathédrale de Strasbourg (plan français avec chœur rayonnant). L'influence des styles soissonnais et champenois est parfaitement reconnaissable dans ces édifices. Vers le milieu du XIIIe siècle, le nouveau style gagne des points plus éloignés (Naumbourg, Ratisbonne, Bamberg). La cathédrale de Bamberg est certainement la plus remarquable de ces œuvres mixtes où persiste le souvenir des pratiques romanes. C'est à Bamberg et à Naumbourg, sous un souffle venu de Reims, que prend naissance l'école de sculpture allemande, avec sa forte tendance au réalisme et son sens inné du portrait. Il suffit de rappeler les chefs-d'œuvre iconographiques qui décorent ces deux cathédrales et surtout le portrait équestre de Conrad III. De 1263 à 1278 est réédifiée la charmante église de Wimpfen, toute champenoise d'aspect; un document contemporain la qualifie d'*opus francigenum*, « ouvrage français ». L'influence directe de la France allait d'ailleurs s'affirmer d'une façon plus éclatante encore dans le chef-d'œuvre de l'art gothique en Allemagne, l'immense et magnifique cathédrale de Cologne, dédiée à saint Pierre. On admet aujourd'hui généralement que le plan de la cathédrale de Cologne a été fourni par un architecte français, venu de Picardie; c'est un compromis entre celui de la cathédrale d'Amiens et celui de la cathédrale de Beauvais. Quoique

ce célèbre édifice soit le plus vaste qu'ait produit l'art gothique, il ne saurait en aucune manière être comparé aux prototypes français. C'est un prodige de statique, un chef-d'œuvre de hardiesse et de raison, dont la brillante unité n'a guère d'égale que celle de Saint-Ouen de Rouen ; mais c'est une œuvre sèche, dénuée de qualités émotives, une montagne de pierre devant laquelle le véritable artiste reste froid. D'ailleurs elle n'a pas eu d'influence propre. Le style gothique particulier à l'Allemagne s'est formé, à la fin du XIIIe siècle, dans un groupe d'édifices dont l'église de Fribourg-en-Brisgau et la cathédrale de Strasbourg sont les représentations les plus accomplies. L'architecture de cette dernière, œuvre d'Erwin de Steinbach, est capitale dans l'histoire du développement de l'art gothique en Allemagne; la façade est sa création personnelle et sûrement les fameuses figures des Vierges folles et des Vierges sages ont été exécutées sous sa direction. La flèche, œuvre de Jean Hülz, de Cologne, est maigre et anguleuse. Quant à l'église de Fribourg-en-Brisgau, elle doit être considérée comme le produit le plus complet, le plus riche et le plus délicat du gothique allemand. Sa flèche à jour est un chef-d'œuvre.


LES HALLES D'YPRES (BELGIQUE)


Phot. Neurdein.
CATHÉDRALE SAINTE-GUDULE A BRUXELLES

Dans les Flandres, mêmes tendances au réalisme qu'en Allemagne; nous en parlerons à propos de la sculpture. Sous l'influence non moins directe de la France, ces riches provinces ont cherché à leur tour la formule d'un gothique personnel; elles ne l'ont trouvé qu'au XVe siècle, dans des édifices de style flamboyant, parmi lesquels il faut citer, citer en première ligne, le beffroi de Bruges, l'hôtel de ville de Bruxelles, celui de Louvain et l'audacieuse flèche de la cathédrale d'Anvers.

En Espagne, pays de reflet, la pénétration gothique est d'abord toute française (XIIIe et XIVe siècle), puis toute flamande (XVe). Les cisterciens y accomplissent leur besogne habituelle d'éclaireurs, de pionniers de la première heure; ils édifient, au début du XIIIe siècle, de vastes églises comme celles de Lerida, de Val-de-Dios (bâtie, vers 1200, par un architecte du nom de Gauthier), de Tarragone, et surtout le monastère et la magnifique église d'Alcobaça, en Portugal. Puis les maîtres laïques, mandés de France, apparaissent simultanément à Léon, à Burgos et à Tolède, où ils entreprennent de grandes cathédrales en style français. Celle de Burgos fut commencée en 1221; sa réputation est justifiée par l'extrême richesse de son ornementation et par la beauté de quelques-unes de ses parties anciennes (triforium de la nef, fenestrage, contreforts), qui rappellent les œuvres du domaine royal. Celle de Tolède fut fondée en 1227. Le plan de ces deux édifices est tout français. Au commencement du


TOUR DE LA CATHÉDRALE DE BURGOS (ESPAGNE)



ÉGLISE DE BATALHA (PORTUGAL)

xive siècle, Henri de Narbonne et Jacques de Favières sont appelés pour la construction de la cathédrale de Gerona et pour l'église de Sainte-Marie de la Mer, à Barcelone. Enfin l'immense église de Batalha, en Portugal, fait songer au gothique en dentelle de Saint-Nazaire de Carcassonne.

Plus tard, ce fut l'influence des pays flamands qui, par les relations commerciales, supplanta l'influence directe de la France. La sculpture et la peinture, dès le xve siècle, deviennent entièrement flamandes; il se forme même un style flamand, particulier à l'Espagne, dont nous admirons encore les restes magnifiques dans toute l'Espagne, mais particulièrement à Tolède et dans les provinces du Nord. Lors de la réunion des Pays-Bas à la couronne d'Espagne, le style flamboyant des Flandres produisit dans la Péninsule des œuvres touffues, splendidement riches, d'une richesse sans mesure et sans distinction que le romantisme a célébrées plus que de raison. Il suffit de rappeler la chartreuse de Mirallores et la chapelle du Connétable, à Burgos, les fameuses stalles de Philippe de Bourgogne, à la cathédrale de Tolède, et l'église du couvent de San Juan de los Reyes, dans la même ville.

Au xiiie siècle, Villars de Honnecourt travaille en Hongrie; au xive, Guillaume d'Avignon en Bohême, où il construisit le fameux pont de Raudnitz.

L'Italie elle-même, malgré le prestige de son passé latin, malgré la splendeur de ses traditions, malgré le sentiment qu'elle avait de sa mission artistique, ne put se préserver de l'influence ogivale, comme on le verra dans le chapitre suivant.

L'Europe entière a été soumise à l'influence gothique. Du fait des croisades, nous retrouvons même cette influence directement marquée jusque dans les églises et monuments de la Syrie des xiie, xiiie et xive siècles. L'église du Saint-Sépulcre a été presque rebâtie au milieu du xiie siècle par un architecte du domaine royal. Les remaniements et mutilations qui l'ont ultérieurement dénaturée n'ont point cependant effacé le traces de ce remarquable travail. Bien des détails précieux y parlent encore un langage qui nous est connu. C'est le porche de Suger, c'est Saint-Évremond de Creil ou les vieilles églises du Soissonnais, que nous croyons voir dans ce vénérable témoin de la croisade de Louis VII. Le royaume de Jérusalem, fondé par Godefroy de Bouillon après la première croisade, avait introduit sur les rivages orientaux de la Méditerranée nos mœurs, notre langue, nos lois. Tous ces parages sont semés de forteresses françaises dont les puissants vestiges font encore l'admiration des voyageurs.

LA SCULPTURE

Il eût été surprenant qu'un art aussi maître de ses procédés et aussi ingénieux que l'architecture gothique n'ait pas eu à sa disposition les ressources les plus variées et les plus complètes de l'art décoratif. Les diverses branches de l'art, disons-le bien haut, ont été au même niveau; aucun des moyens de décoration n'a manqué à notre art national; pendant les cours des xiie et xiiie siècles, ceux-ci ont été à la hauteur de tout ce qui se faisait ailleurs, même en Italie. N'oublions pas que l'aurore de la peinture italienne ne se lève qu'avec Giotto, à la fin du xiiie siècle, et que jusque-là l'art péninsulaire appartient à un hiératisme issu des vieilles formules gréco-byzantines. Le souffle de vie qui doit le transfigurer s'annonce avec l'illustre et sublime peintre florentin; mais il ne se fait vraiment sentir qu'après Masaccio, durant ce grand quattrocento qui vit s'épanouir les forces vives de l'Italie.

En sculpture, la supériorité est indiscutable, indiscutée même. On veut bien reconnaître, à l'unanimité, que la France est et a toujours été un pays de sculpteurs. Depuis le xie siècle, bien plus, depuis les Gallo-Romains, le tempérament national a été épris des séductions de la plastique. La France est, pour ainsi dire, un peuple d'architectes et de statuaires.

Trois phases d'une magistrale amplitude divisent l'histoire de la sculpture française au moyen âge : la phase hiératique (du viie au xie siècle) ; la phase idéaliste (xiie et xiiie) ; la phase réaliste ou iconique (xive et xve). La phase idéaliste s'enchaîne avec l'évolution gothique ; l'affranchissement des formes romanes, issues des traditions antiques ou byzantines, a commencé, avec les gothiques, par l'ornement, par le chapiteau. La métamorphose de l'ornement, dans la région d'origine, est d'un suprême intérêt, d'une importance capitale ; nous y avons consacré tout un chapitre dans notre grand ouvrage sur l'*Art gothique*.

La question ne saurait se traiter brièvement. Tout ce qu'il est utile de retenir ici, c'est que l'étude de la flore locale intervient pour amener insensiblement l'ornement au principe d'une décoration rationnelle, vivante, souple, expressive et soigneusement appropriée à chaque objet, c'est-à-dire à un principe qui semblait oublié de l'humanité depuis les anciens Égyptiens et les Grecs de l'âge héroïque.

Sur cette donnée de logique et de raison, l'essor devenait

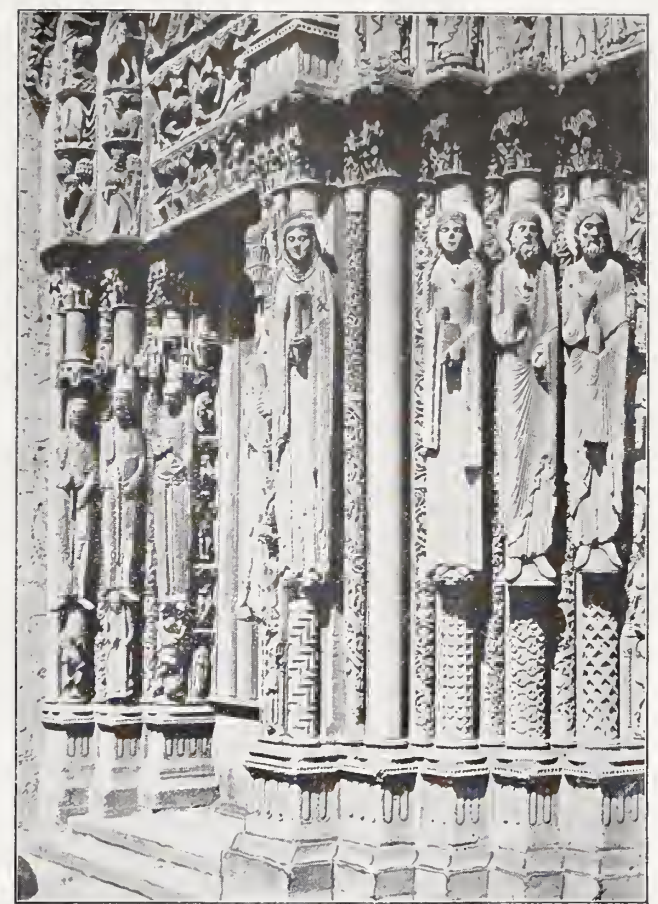


Phot. Knudsen

ÉGLISE DE LAERDAL (NORVÈGE)



Phot. Giraudon.
STATUE DE LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG



Phot. Moreau frères.
STATUES DU PORTAIL ROYAL DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES



Phot. Giraudon.
STATUE DE LA CATHÉDRALE DE BÂLE

naturel et pour ainsi dire indéfini. Rappeler ce que, durant quatre siècles, le génie inventif des gothiques a su tirer d'un tel principe serait vérité banale.

La plastique appliquée à la forme humaine a suivi une transformation analogue, mais un peu plus tardive. C'est vers 1150, sous l'immense poussée du mouvement transitionnel, que les imagiers gothiques se sont dégagés des traditions romanes. Les prodromes de cette magnifique transformation, qu'on pourrait qualifier de renaissance, apparaissent dans les précieuses et délicates statues du portail royal de Chartres. Ces figures réelles et idéalisées tout à la fois semblent le point de départ de tous les personnages qui vont animer les façades de nos grandes cathédrales, de ces poèmes, de ces bibles de pierre qui vont faire vibrer l'imagination devant les portes merveilleuses de Paris, de Reims, d'Amiens, de Bourges.

Phot. Mon. hist.
CHAPITEAU DE LA NEF DE LA CATHÉDRALE DE REIMS

Dans l'humus fécond de nos grandes écoles romanes, la sculpture gothique jette ses vigoureuses racines. Un drainage énergique, sous la poussée de l'évolution architecturale, s'effectue en faveur de l'unité plastique qui, à la fin du XII[e] siècle, caractérisera l'art français. A l'émiettement et à la localisation des écoles régionales — Angoumois, Aquitaine, Provence, Auvergne, Normandie, etc. — où les éléments ethniques et géographiques avaient joué un rôle prépondérant, se substituent cinq écoles gothiques fortement unies dans leurs principes essentiels, quoique nettement diversifiées par l'individualité propre de leurs manières. Ces écoles, qui correspondent aux cinq centres primordiaux d'expansion de l'art gothique, on les a nommées : ce sont les Écoles de Picardie, de Bourgogne, de Champagne, l'École chartraine et l'École parisienne. L'évolution, commencée avec l'ornement, se poursuit donc, je le répète, dans le rendu de la figure humaine, et c'est par la figure humaine que seront particularisées, à partir du règne de Louis le Gros, les cinq grandes écoles gothiques du domaine royal.

C'est l'École chartraine qui ouvre la marche; c'est elle qui est la véritable initiatrice; elle sert à la fois de conclusion à la phase hiératique et de point de départ au magnifique essor de la phase idéaliste. Elle est reliée, par Bourges, à l'Auvergne, à l'Aquitaine, au Languedoc; aux écoles de l'Ouest, par le Mans et Angers; à la Bourgogne et à la Champagne, par Provins et Saint-Loup-de-Naud; à Paris, par Senlis et Saint-Denis; à la Picardie, par Rouen et par Braisne. Sur ces différents points, des œuvres de même physionomie, de même famille, de même essence, indiquent clairement le lien, le processus. Toutes, elles découlent plus ou moins directement de l'influence du maître anonyme qui a sculpté les admirables



FIGURE D'APÔTRE, A LA CATHÉDRALE DE REIMS



Phot. Giraudon. Musée de Dijon.

CLEF DE VOÛTE
(Gothique flamboyant.)

statues des portails royaux de la cathédrale de Chartres et de Saint-Spire de Corbeil; l' « imagerie » gothique leur doit la meilleure part de son élégance, de son originalité et de sa hardiesse. C'est au portail de Chartres, on peut le dire, que la sculpture moderne commence sa glorieuse carrière.

Avec le règne de Philippe Auguste, nous voyons ces forces libératrices unir leurs efforts pour créer dans les centres susnommés des foyers de production d'une merveilleuse intensité. Les maîtres imagiers laïques forment déjà une corporation toute-puissante à laquelle la royauté, aussi bien que l'épiscopat, devra s'adresser pour la décoration des grandes cathédrales. Leurs noms, malheureusement, nous sont encore moins parvenus que ceux des maîtres d'œuvre architectes. Mais leurs créations gigantesques, multiples, foisonnantes, variées et profondes comme la Bible, vivantes et expressives comme l'humanité, sont là pour témoigner de leur génie. Devant les cycles de pierre dont leur imagination avait illustré les porches et les façades de nos cathédrales, le temps a, pour ainsi dire, suspendu son cours, les iconoclastes eux-mêmes ont arrêté leurs déprédations. La statuaire de ces cinq



Portail de la cathédrale de Bourges.

L'ANGE DU JUGEMENT DERNIER

léviathans auxquels Philippe Auguste a attaché la gloire de son règne — de ces cinq basiliques majeures de Chartres, de Paris, de Bourges, de Reims et d'Amiens — nous est parvenue à peu près intacte.

Art rationnel, intégralement approprié à son but, issu de notre chair, de notre climat, de nos mœurs, pittoresque en restant grave, délicat en demeurant architectural; art libre, ingénu, expressif et souple, qui parle aux yeux en même temps qu'à l'âme, qui charme et qui émeut, qui s'inspire intimement de la pensée religieuse dont il est le pieux interprète et qui, néanmoins, n'oublie jamais qu'il est fonction décorative et que sa mission première est d'accentuer les lignes par un judicieux emploi des reliefs. Bref, la sculpture gothique, telle que nous la voyons s'affirmer dans les formidables poèmes de pierre de nos cathédrales, est un art complet, souverain et si vivace, si vigoureusement constitué, qu'aucune fluctuation du goût, aucune influence étrangère n'en pourront désormais altérer la force initiale; c'est d'elle que la statuaire française tiendra ses vertus primordiales, c'est dans ses exemples qu'elle ira chercher ce respect de la vérité, ce souci de la vie, ce sens de l'expression qui, à chaque étape nouvelle, viendront rajeunir ses efforts et lui assurer une inépuisable énergie.

Quelques mots sur les principaux chefs-d'œuvre de la sculpture gothique, à son apogée, compléteront utilement ces remarques. L'École chartraine se distingue par une sorte de puissance calme, un peu hiératique, encore alliée à la plus grande finesse; les qualités de sa première époque, nous les retrouvons au XIIIe siècle dans les somptueuses compositions des portails latéraux de la cathédrale de Chartres. L'École de la Champagne a pour elle la force de l'expression, l'abondance des idées, une maîtrise supérieure et l'originalité du style; les grandes figures des portraits de la façade de Notre-Dame de Reims, avec les anges des



STATUE D'APÔTRE
(Sainte Chapelle de Paris.)





STATUETTES DES MOIS (PORTE DE LA VIERGE)



LE TYMPAN DE LA PORTE ROUGE



Phot. Giraudon.

LE TYMPAN DE LA PORTE CENTRALE



UNE FIGURE DE LA PORTE SAINTE-ANNE

NOTRE-DAME DE PARIS

contreforts, et certaines parties de la décoration intérieure sont peut-être ce que l'art gothique a produit de plus saisissant, de plus noble et de plus vraiment humain. Celle de Picardie est moins habile, moins expressive, mais elle est plus architecturale et plus entendue dans la composition des masses; les poèmes de pierre des cinq portails d'Amiens resteront inégalés pour la splendeur des idées et la richesse de leurs développements. A la Bourgogne, pays de fins et beaux matériaux, appartiennent les factures puissantes, énergiques, les coups de ciseaux généreux, supérieurs dans l'exécution du détail, ainsi que le proclament les précieuses iconographies de Sens, d'Auxerre, de Vézelay. Quant à l'École de l'Ile-de-France, elle semble réunir, en harmonieux faisceau, les qualités des autres, en les surpassant par la pureté des formes et l'élévation du goût, l'élégance et la délicatesse de la pratique. La porte de la Vierge, à Notre-Dame de Paris, qui a le mérite d'être demeurée absolument à l'abri de toute mutilation, est, tout bien



Cathédrale de Reims.

L'ANNONCIATION ET LA VISITATION
(Avec des imitations de l'antique.)



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

LA DESCENTE DE CROIX
Ivoire du XIIIe siècle.

pesé, le chef-d'œuvre de la statuaire gothique et un chef-d'œuvre de l'art de tous les temps.

Pendant le XIIIe siècle, les tendances respectives de ces diverses écoles suivent le cours normal, paisible des organismes bien constitués. Puis, brusquement, dès le début du XIVe siècle, l'équilibre se rompt, un facteur, non pas négligé, mais relégué au second plan, intervient. L'École parisienne en devient l'ardent protagoniste. Cet intrus, animé d'intentions subversives, c'est le goût du réalisme. Paris tourne ses regards vers le Nord; l'art gothique devient franco-flamand.

Le commerce des marbres de la Meuse noue les relations avec les Flandres; la statuaire française, qui avait atteint au XIIIe siècle les plus hauts sommets de l'idéalisme, redescend vers la terre; elle s'oriente vers le portrait; servie par des artistes — tous venus du Nord — comme Pépin de Huy, André Beauneveu, Claux Sluter, Jean de Cambrai, Jean de Liége, etc., elle va entrer dans une ère imprévue et parcourir un cercle inédit de chefs-d'œuvre, où la sculpture funéraire et la sculpture iconique tiendront la première place.

N'oublions pas, d'ailleurs, pour juger le sens vrai de cette transformation, que les Flandres étaient alors sous l'hégémonie intellectuelle et politique de la France et que, par ses liens avec la Bourgogne, elle était véritablement province française.

Constituée ainsi sur les fortes bases du naturalisme, notre école de statuaire a pu traverser la période des influences italiennes sans rien perdre de sa sève et de sa vitalité. Michel Colombe, Jean Goujon, Germain Pilon, Puget, Coysevox, Houdon, Rude, Carpeaux, Falguière, Rodin, Bartholomé sont les fils directs de notre moyen âge.



LA VIERGE DORÉE DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS

LA PEINTURE ET LES ARTS MINEURS

Si l'on songe, un instant, à la variété des manifestations où l'art gothique a excellé avec une maîtrise qui défie toute comparaison, on restera émerveillé, confondu : vitraux, émaux cloisonnés et translucides, pierres tombales, travaux de lucherie et d'ivoire, broderies, tapisseries, enluminures des manuscrits.

On pourrait discuter sur le point de savoir si la même supériorité se rencontre dans l'emploi de la peinture comme décoration murale. Tout ce que nous connaissons actuellement, tout ce qu'on découvre chaque jour sous le badigeon pourrait permettre de répondre d'une façon affirmative en ce qui regarde les XIe, XIIe et XIIIe siècles; au XIVe, nous pouvons croire qu'il en a encore été de même. D'après l'admirable *Danse des morts* de la Chaise-Dieu, il est permis de supposer que la grande fresque du charnier des Innocents, à Paris, peinte en 1324, ne le cédait en maîtrise et en expression à aucune des œuvres notables du temps. Comme portrait peint au milieu du XIVe siècle, celui du roi Jean le Bon, conservé à la bibliothèque Nationale, ou celui du roi Charles V, dans la Bible de la Haye, n'ont pas été surpassés. Dans un autre ordre d'idées, la *Communion de saint Denis*, au Louvre, ou le *Jugement dernier* de la cathédrale d'Albi et le retable en soie peinte de la cathédrale de Narbonne, également au Louvre, sont, dans leur genre, des œuvres de premier ordre.



Bibliothèque de Heidelberg.
MINIATURE ALLEMANDE
DU MANUSCRIT DE MANASSÉ
(XIIIe siècle.)

Cette supériorité ne fait plus question lorsqu'il s'agit de vitrail, de miniature ou de tapisserie. Ici nous avons été les maîtres et les initiateurs, et le génie des artistes gothiques est sans rival.

Les peintures sur verre sont les mosaïques de nos églises; mosaïques translucides dont il serait superflu de vanter la magnificence décorative. Il n'est personne qui, entrant dans une église gothique, encore pourvue de ses verrières, n'ait été d'emblée ébloui, enchanté, conquis par la splendeur, l'éclat, l'effet poétique de ces merveilleuses tentures traversées par la lumière et toutes brillantes de l'éclat des plus riches pierreries. Le vitrail est un facteur essentiel de l'art gothique ; il est d'essence absolument occidentale, tout au moins dans ses applications monumentales. Il a pris naissance dans le domaine royal et s'est développé en France au XIIe siècle; il a suivi les phases d'évolution de l'architecture religieuse. A tous égards, l'art du vitrail est un art national par excellence. L'École des verriers de l'Ile-de-France et de la Champagne a approvisionné l'Europe de ses praticiens et de ses produits.

Les plus belles verrières sont celles qu'on voit encore à la cathédrale du Mans, à Saint-Denis, à Sens, à l'abside de la cathédrale de Poitiers, à Chartres et à Bourges. On doit mettre hors de pair deux chefs-d'œuvre particulièrement magnifiques : le grand vitrail de la Passion, à Poitiers, et la verrière de saint Eustache, à la cathédrale de Sens. Ce sont des œuvres parfaites au point de vue technique et d'un style incomparable. Elles montrent déjà quel souci les maîtres verriers apportaient à régler les rapports d'irradiation, si difficiles à calculer, du rouge, du bleu et du jaune. Paris a ses trois roses justement réputées; Rouen a des baies splendides où dominent les bleus les plus profonds ; il en est de même d'Amiens, de Clermont, de Reims, de Soissons, de Laon, de Châlons, de Troyes; mais, seules, les cathédrales de Chartres, de Bourges, du Mans, d'Auxerre, l'abbatiale de Saint-Remi, à Reims, et de la sainte Chapelle, à Paris, ont conservé leur vitrerie à peu près intacte.

Quand on parle de vitrail, tout le monde pense à Chartres. Qui n'a pas vu l'ensemble prodigieux de cette décoration translucide, comprenant cent vingt-cinq grandes fenêtres, neuf grandes roses, quatre-vingt-cinq roses moyennes, douze petites, et couvrant une superficie de plusieurs milliers de mètres carrés, ne peut se faire une idée même approximative de ce qu'un semblable adjuvant peut ajouter d'envolée à l'impression religieuse que produisent nos grandes basiliques.

L'histoire du vitrail embrasse, en France, un cycle glorieux de cinq siècles, et à chaque siècle cet art prestigieux va se transformant et s'enrichissant de moyens nouveaux. Car il est certain que, dans leur genre, les vitraux exécutés pour le duc de Berry, à Bourges ou à Riom, que le vitrail des Alérions, à l'église de Montmorency, que ceux de la chapelle d'Écouen, aujourd'hui à Chantilly, ou ceux des Bourbons, à Moulins, ne sont inférieurs à aucun de ceux qui les ont précédés.

Ce que nous venons de dire du vitrail pourrait également bien s'appliquer à la TAPISSERIE et à l'enluminure des manuscrits. Le moyen âge a fait de la tapisserie un des éléments essentiels, sinon le principal, de la décoration des édifices civils; dans bien des cas, la tapisserie, plus solide dans nos climats que la peinture murale, était destinée à la remplacer. Les gothiques en ont fait rapidement une des plus magnifiques expressions de leurs arts somptuaires. Depuis la tenture d'Angers, de la fin du XIVe siècle, jusqu'à la suite de la *Dame à la Licorne*, du musée de Cluny, jusqu'aux délicieuses lisses tissées d'or et d'argent du trésor de Sens, ce fut pour les métiers d'Arras, les « Arazzi », comme on disait en Italie, une production formidable dont rien ne peut donner une idée, sauf peut-être la vue de certaines séries conservées dans les palais et les églises d'Espagne.

La MINIATURE suit le mouvement du vitrail et de la peinture murale. Jusqu'à la fin du XIVe siècle, l'enluminure des manuscrits, sur des fonds d'or épais, reste stylisée et thématique, comme le vitrail; ce n'est qu'à la fin du XIVe siècle, sous l'influence du naturalisme des imagiers flamands que les miniaturistes du duc de Berry, du duc d'Anjou et du duc de Bourgogne apportent la vie et l'intimité dans l'ornementation des manuscrits. Il est à peine besoin de rappeler les œuvres de Jean de Bruges, d'André Beauneveu, de Paul de Limbourg, et le chef-d'œuvre par excellence, le roi des manuscrits, les *Grandes Heures du duc de Berry*, conservées dans la bibliothèque du château de Chantilly ; les délicates créations du grand miniaturiste français du XVe siècle, Jean Fouquet, sont présentes à toutes les mémoires; tout le monde connaît, au moins de réputation, le *Cœur d'amour épris* du roi René, à la bibliothèque de Vienne, attribué à Barthélemy Leclerc, ou les *Heures d'Anne de Bretagne*, à la bibliothèque de Paris, œuvre maîtresse de Jean Bourdichon ; tout le monde sait ce qu'on entend par ces prodiges sortis des mains de fée de nos enlumineurs et que se disputent à prix d'or les bibliothèques du monde entier.

Et je n'ai rien dit des ivoires, des tissus, des orfèvreries, des ferronneries, des émaux, — de ces admirables émaux de Limoges qui ont contribué, au moins autant que le reste, à répandre le renom du goût français à travers le monde ! Je n'ai rien dit non plus de ces tombes gravées, de ces pavements, merveilles de dessin linéaire, de ces sceaux qui devancent l'art de la médaille, de ces armures, de ces armes, images raffinées de la Féodalité ! Pensons un instant à des pièces d'art comme les ferronneries de Biscornette, à Notre-Dame de Paris, comme les ivoires du Louvre (groupes du *Couronnement de la Vierge* et de la *Descente de croix*). Rien n'est demeuré indifférent aux maîtres gothiques ; ils se sont montrés artistes incomparables en toutes choses ; ils ont prouvé une fois de plus que l'universalité des aptitudes est le signe des grandes époques.

LOUIS GONSE.



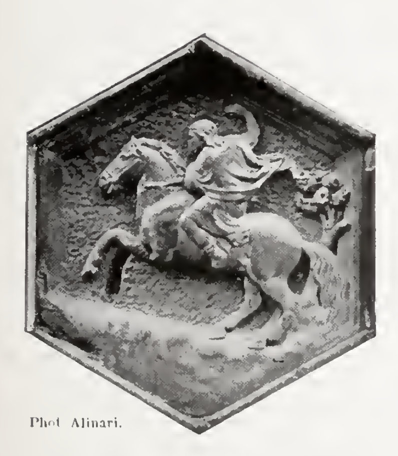
1. Statue de la Maison des musiciens, à Reims. — 2. Miséricorde d'une stalle de la cathédrale d'Amiens (la construction de la tour de Babel). — 3. Le sceau de Louis, comte de Flandre et de Nevers (1322). — 4. Serrure de la fin du xve siècle (Musée de Cluny). — 5. Reliquaire de sainte Fortunade, xve siècle (provenant de l'église de Sainte-Fortunade (Corrèze)). — 6. Stylet en ivoire du xive siècle (Musée de Cluny). — 7. Crédence de la fin du xve siècle (Musée de Cluny). — 8. Penture de porte de Notre-Dame de Paris, par Biscornette.

Phot. Giraudon.



LA CRÉATION DE LA FEMME
Fragment d'un bas-relief de la façade de la cathédrale d'Orvieto (milieu du XIVe siècle).

LE STYLE GOTHIQUE EN ITALIE
AUX XIIIe ET XIVe SIÈCLES



Phot. Alinari.

ANDREA PISANO. — CAVALIER
Bas-relief du campanile de Florence.

L'ITALIE ne pouvait se soustraire à la fascination du style gothique (des cisterciens français y bâtirent, dès la fin du XIIe siècle, de 1187 à 1208, l'église gothique de Fossanova, près de Sienne); mais son génie était rebelle au caractère systématique de l'architecture nouvelle. Aussi n'y prit-elle que ce qui lui plut, — le moyen d'élargir les nefs à l'aide de l'ogive, la facilité des combinaisons décoratives, etc.

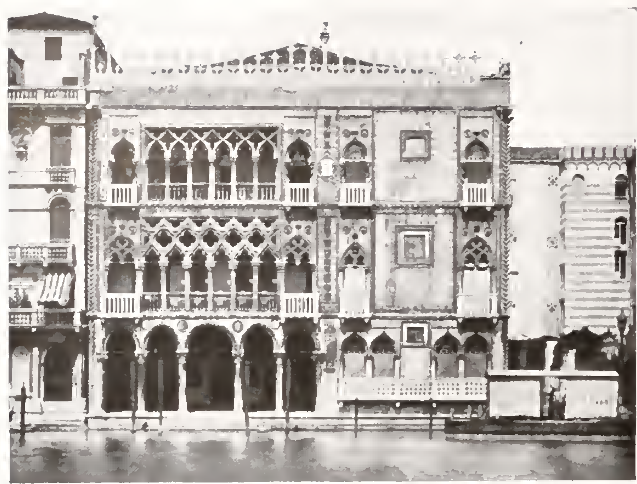
Voilà le point de vue où il faut se placer pour juger équitablement les grandes cathédrales italiennes, depuis celles de Florence (1296), de Sienne, d'Orvieto, jusqu'à celle de Milan, qui continue au XVe siècle. Il est bien vrai que le style gothique y perd son caractère logique et scientifique. La licence va jusqu'à supprimer les voûtes de la nef et à les remplacer par des faîtages en bois, comme dans l'église Santa Croce de Florence (à partir de 1294); on fait fi, en toute occasion, des contreforts et des arcs-boutants. En face de pareils abus, on est tenté de dire que mieux eût valu que l'Italie ignorât complètement le style venu du Nord. Mais puisque le mal est fait, tâchons de tirer le meilleur parti et les plus agréables jouissances des qualités qui se mêlent à tant de défauts. Ces qualités, nous le verrons, ne sont nullement à dédaigner.

On reconnaîtra en même temps que l'Italie ne manquait pas de vrais, de grands architectes : Jean de Pise, qui brilla également dans la sculpture et qui, au fameux Campo Santo de Pise (1278-1283), mêla des fenêtres en plein cintre à toutes les richesses du style gothique; Arnolfo di Cambio (1232-1300), l'auteur du dôme de Florence, de l'église Santa Croce, dans la même ville, enfin du palais vieux, cette sombre masse où revit toute l'austérité du génie étrusque. Citons encore Lorenzo Maitani de Sienne, l'architecte de la façade du dôme d'Orvieto (1330) et Andrea Orcagna, sur les plans duquel fut construite (en arcades cintrées) la loge des Lanzi à Florence.

Admirons également, pendant cette ère mémorable, l'ardeur des Mécènes, — papes, princes, municipalités, corporations, — l'effervescence des artistes, qui ne songent qu'à orner leur cité de monuments propres à la glorifier. Puis, quand nous aurons pénétré dans ces sanctuaires, d'une structure parfois trop lâchée, quel éblouissement dans la décoration! Les colonnes sont variées à l'infini, lisses, striées, torses, tour à tour isolées ou accouplées en faisceaux. De même les chapiteaux ressemblent tour à tour à des têtes, à des cônes tronqués, à des corbeilles. Puis ce sont de magnifiques ver-

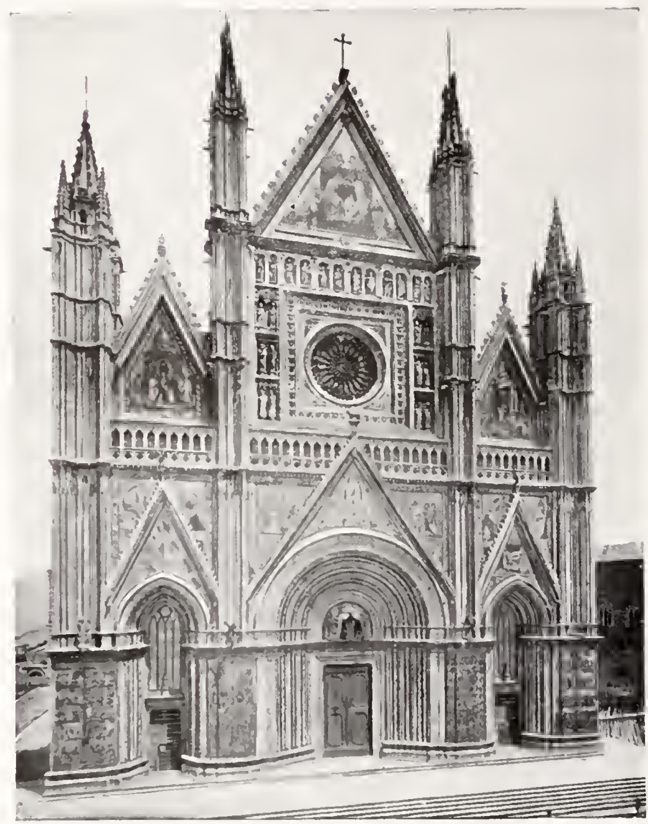


INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SANTA CROCE, A FLORENCE



Phot. Alinari.

LA CA D'ORO, A VENISE



Phot. Alinari.

FAÇADE DE LA CATHÉDRALE D'ORVIETO



LA CHARTREUSE DE PAVIE

rières ou des pavements en mosaïque, splendides combinaisons de fragments de porphyre, de serpentin, de marbres de toutes couleurs. La cathédrale de Sienne est le modèle de ces châsses gigantesques où tout est ouvragé, historié, embelli, par le ciseau du sculpteur, le pinceau du peintre, le burin de l'orfèvre.

Malgré toutes ses lacunes, l'architecture italienne des XIIIe et XIVe siècles a produit en abondance des chefs-d'œuvre d'intimité ou de richesse, indépendants, variés, gracieux : tels, à Florence, le campanile de Giotto, la petite loge du Bigallo, l'oratoire d'Or San Michele, la chartreuse du val d'Ema, tous du XIVe siècle; à Pise, la petite église della Spina; à Bologne, la « loggia dei Mercanti », en briques, comme la plupart des constructions de la haute Italie; à Venise, l'exquis palais de la Cà d'Oro, inimitable mélange d'arcades gothiques et moresques; ou encore la chartreuse de Pavie, commencée en 1396, la « loggia degli Osj » à Milan, et tant d'autres merveilles. Qui aurait le courage de leur tenir rigueur parce que leurs auteurs ont tenté de s'affranchir!

LA SCULPTURE

Jusque vers le milieu du XIIIe siècle, la sculpture italienne était dans la barbarie la plus profonde : on peut en juger par les bas-reliefs de Florence ou des environs, de Lucques, de la haute Italie. Nulle connaissance des proportions, nulle souplesse dans le maniement du ciseau. Les personnages étaient de véritables magots. A Rome, l'École des Cosmati travaillait, il est vrai, plus proprement, si je puis ainsi dire, mais ses sculptures rebutaient par une sécheresse excessive; jamais figure ne vibra sous son ciseau.

Alors vint un grand homme, originaire soit de la Toscane, soit de la Pouille (le point n'est pas décidé), qui, à lui seul, retrouva et remit en honneur l'art des Romains. Cet homme de génie, c'est Nicolas de Pise ou Niccolò Pisano (mort vers 1280). L'effort qu'exigea cette rénovation, cette renaissance, tient



Phot. Alinari.

LE PALAIS VIEUX, A FLORENCE

du prodige. Il s'agissait de rendre aux sculptures des proportions, de la vie, de l'émotion. Nicolas n'hésita pas à copier d'abord de toutes pièces les marbres antiques qu'il voyait à Pise; puis il les imita et composa des groupes un peu lourds encore, mais pleins de conviction, avec des draperies presque élégantes, parfois de belles expressions, bref une science telle que l'Italie n'en avait plus vu depuis huit cents ans.

L'œuvre de Nicolas consiste en quatre monuments d'importance fort inégale : la chaire du baptistère de Pise, terminée en 1260; la *Déposition de croix*, du dôme de Lucques (vers la même époque, et non vers 1233, comme on l'a cru jusqu'à ces derniers temps); le tombeau de saint Dominique (*Arca di san Domenico*), à Bologne, terminé en 1267; enfin la chaire de la cathédrale de Sienne, terminée en 1268. De la chaire de Pise à la châsse de saint Dominique et à la chaire de Sienne le progrès est des plus sensibles. Il est vrai que, dans la première, Nicolas a eu pour collaborateur un de ses disciples les plus éminents, Fra Guglielmo, et dans l'autre son fils, le fougueux Jean.

ANDREA PISANO. — LA NATIVITÉ
Bas-relief de la chaire du baptistère de Pise (1260).

Une pléiade d'élèves habiles continua l'œuvre de Nicolas de Pise. D'abord son fils même, Jean de Pise, sur lequel nous reviendrons tout à l'heure, puis l'illustre Florentin Arnolfo di Cambio, à la fois sculpteur et architecte, Fra Guglielmo d'Agnolo, le collaborateur de Nicolas dans la châsse de saint Dominique à Bologne, et l'auteur de la chaire de San Giovanni Fuorcivitas à Pistoia (vers 1270), dont les figures, bien posées et recueillies, sont comme une évocation de l'art chrétien primitif. La génération suivante de l'École pisane prit pied, à Florence, par Andrea Pisano; à Milan, par



Phot. Alinari. San Michele, Florence.

ORCAGNA. — LE RETABLE DE LA MORT DE LA VIERGE
Terminé en 1359. (Portrait de l'auteur au second plan, à l'extrémité de droite.)



Phot. Brogi.

GIOVANNI PISANO. — LA CHAIRE DE LA CATHÉDRALE DE PISE
(1311)

Balduccio, qui y exécuta le sarcophage de saint Pierre martyr.

L'idéal de Nicolas de Pise, c'est une ordonnance calme et rythmée à la façon de la statuaire antique. Il a assez de souffle pour rompre avec la rigueur des lignes architecturales chères à ses prédécesseurs, mais pas assez pour mettre dans ses compositions la vie et le mouvement.

Tout autre est son fils Jean de Pise (mort vers 1329), l'architecte du Campo Santo, le sculpteur des chaires de Sienne (en collaboration avec son père), de l'église Sant'Andrea à Pistoia (1301), de la cathédrale de Pise (1311). C'est un génie violent, heurté, ultra dramatique par excellence. Il s'est fait initier — le doute n'est pas possible — aux pratiques de nos imagiers gothiques français. Travaillant d'inspiration, aucun frein ne l'arrête; personne ne s'entend comme lui à représenter les souffrances des damnés ou le désespoir des mères auxquelles les soldats d'Hérode ont arraché leurs fils.



Académie des beaux-arts, Florence.

CIMABUÉ. — MADONE TRÔNANT

Par là, Jean de Pise a agi puissamment sur Giotto, qui devait pousser plus haut encore l'art du drame.

L'École de Pise, on ne saurait le nier, a quelque chose de sec et de froid. Si l'on compare ses productions à celles de nos imagiers français du moyen âge, quelle différence! Elle l'emporte sur elles par la netteté de la composition et la correction du



GIOTTO. — L'ADORATION DES MAGES
Fresque de la basilique de Saint-François, à Assise.



GIOTTO. — LA MORT DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE
Fragment d'une fresque de la basilique de Saint-François, à Assise.

dessin, mais qu'elle est loin d'atteindre à cette douce chaleur, cette vie intense et contenue qui nous touchent dans les statues de Reims et de Chartres! Parmi les innombrables Vierges de Jean de Pise et de son école, on chercherait en vain un geste ému, une expression éloquente, une de ces effusions de tendresse dont le moyen âge français avait le secret.

L'insuffisance éclate surtout dans la ronde bosse : les statues, même d'un Nicolas et d'un Jean de Pise, sont lourdes et grossières, comparées à celles des cathédrales de Chartres, de Reims, de Notre-Dame de Paris. On n'y trouve ni le sentiment de la ligne, ni l'exubérance de vie qui caractérisent l'œuvre de nos grands statuaires français.

Un disciple de l'École de Pise, Andrea (mort vers 1348), à la fois sculpteur et architecte, a consacré sa vie à l'exécution d'une des portes du baptistère de Florence (terminée en 1336) et à l'enrichissement du campanile de Giotto. C'est un esprit concentré, un tempérament fin. Rien de plus sobre à la fois et de plus éloquent que les *Vertus* dont il a orné la porte : un geste lui suffit pour exprimer une pensée. Les *Scènes de la vie de saint Jean-Baptiste*, qui complètent la porte, se déroulent avec calme et naturel, comme dans un bas-relief grec; l'auteur s'y contente d'un petit nombre d'acteurs pour retracer un événement, mais la concision n'y sert qu'à rehausser l'émotion. Une merveille comme vivacité et comme pittoresque, ce sont les bas-reliefs sculptés par André de Pise sur le campanile (les



GIOTTO. — MADONE TRÔNANT



Phot. Naya.

LA CRUCIFIXION. — ÉGLISE DE L'ARENA, PADOUE.

premiers ont parfois été attribués à Giotto) : la *Création d'Adam*, le *Labour*, le *Cavalier lancé à travers l'espace*, *Hercule*, la *Sculpture* et la *Peinture*, etc.

A Florence, après André de Pise, la sculpture agonise et n'a plus qu'un nom supérieur à révéler, celui d'Andrea Orcagna (✝ 1368). Ce maître, qui brilla tout ensemble comme architecte (il a construit la loge des Lanzi), comme peintre (on lui doit l'important *Jugement dernier* de Santa Maria Novella) et comme sculpteur, a enrichi l'oratoire d'Or San Michele (1359) d'un splendide tabernacle, plein de grâce, de suavité et d'éloquence.



Phot. Alinari. Musée des Offices, Florence.

SIMONE MEMMI. — L'ANNONCIATION (1333)

Signalons encore, à la chartreuse de Florence, les tombeaux des Acciajuoli, avec leur grâce juvénile, leur tête doucement inclinée sur un coussin aux riches broderies, leurs mains jointes comme pour une dernière prière. On constate, en outre, quelques ressources nouvelles, inconnues à nos sculpteurs français, dans celui de ces mausolées qui est accoté au mur. Quel luxe dans ces consoles, déjà à moitié antiques, dans ces incrustations de marbre imitant des cubes vus en raccourci, dans ces colonnettes torses, dans ce couronnement! L'œuvre est aussi variée que complète et harmonieuse. Aussi bien, dès lors, la Renaissance faisait irruption de toutes parts.

Deux sculpteurs occupés aux portes latérales de la cathédrale de Florence, et que l'on a baptisés du titre de « Précurseurs de Donatello », l'Allemand Piero di Giovanni Tedesco (1386-1402) et Niccolò di Piero d'Arezzo (1383 et années suivantes) sont également encore engagés dans la tradition gothique, bien qu'ils copient en foule les motifs classiques.

A Orvieto, la façade de la cathédrale contient un cycle à part, d'origine siennoise, très probablement, et nullement d'origine pisane, comme on l'a soutenu récemment; on y voit en bas-relief les *Scènes de la Création*, le *Jugement dernier*, etc. Nettes et sobres dans la conception, elles sont dans l'exécution tantôt d'une douceur, tantôt d'une fougue admirables.

Passant par-dessus une foule de sculptures d'un ordre inférieur (retable de l'église San Francesco, à Bologne, par Jacobello et Pietro Paolo delle Massegni de Venise, etc.), nous nous arrêterons un instant devant les tombeaux des Scaliger à Vérone : rien n'égale la fierté de ces cavaliers bardés de fer, chacun couronnant le sommet de superbes piédestaux en forme de chapelles.

LA PEINTURE

Deux artistes supérieurs incarnent, vers la fin du XIIIe siècle, la peinture italienne, toute pénétrée encore d'influences byzantines (voy. p. 58). L'un c'est le Florentin Cimabué, l'autre le Siennois Duccio.

Cimabué s'est surtout fait connaître par ses grandes Madones, d'une si imposante allure, de l'église Sainte-Marie Nouvelle, à Florence, de l'Académie de la même ville et du Louvre.

Ces figures austères, presque impersonnelles, n'auraient pas mérité à l'artiste le titre de maître de Giotto, si ses fresques de la basilique de Saint-François d'Assise n'avaient réalisé un plus grand progrès et mis quelque animation dans un art auparavant si informe.

Duccio (mort vers 1339) a mis une conviction, une solennité et une beauté incomparables dans son retable du musée de la cathédrale de Sienne qui représente la Vierge trônant et des scènes de la vie du Christ. Les figures y sont comme transfigurées.



Phot. Alinari. Musée de la cath. de Sienne.

DUCCIO. — FRAGMENT DE RETABLE (1308-1310)

Mais, pour vaincre les dernières entraves, pour extirper les traces ultimes de byzantinisme, ce style qui avait fini par être si compliqué et si artificiel, il ne fallut rien moins que l'incomparable génie de Giotto. Par ses seules forces, tout comme Niccolò Pisano un demi-siècle auparavant, Giotto provoqua une renaissance qui, à juste droit, a mérité de porter son nom.

Giotto di Bondone, né à Vespignano, près de Florence (mort en 1337), est en réalité l'homme de deux âges et de deux civilisations. Il subit l'influence gothique, mais y mêle celle de l'antiquité. A Rome, à Assise, à Florence, à Venise, il s'inspire des modèles de l'ancienne Rome. En tous ses ouvrages, il unit la recherche du style au naturalisme; il appartient au passé par la majesté de ses conceptions, la force de sa foi et la grandeur épique dont son âme déborde; il annonce l'avenir, la Renaissance et les temps modernes, par sa curiosité et son réalisme.

Ainsi, dès le début, chez les « trecentistes » (tel est le nom que l'on donne en Italie aux artistes du XIVe siècle), nous rencontrons le double courant qui caractérise l'art de ce pays :


Phot. Alinari

AMBROGIO LORENZETTI. — LA PAIX
Fresque du palais public de Sienne 1337 1343

d'un côté l'influence antique, c'est-à-dire la recherche du style, de l'autre le réalisme ou naturalisme personnifié à ce moment par l'école gothique.

La carrière de Giotto comprend les étapes suivantes: décoration d'une chapelle à la Badia de Florence, aujourd'hui détruite, où il peignit une *Annonciation de la Vierge*. Nombreuses fresques à la basilique de Saint-François, à Assise, où se distinguent une *Visitation*, une *Crucifixion*, une *Communion de Marie-Madeleine*, une *Résurrection de Lazare*, diverses interprétations des règles de l'ordre des frères mineurs : la *Pauvreté*, la *Chasteté*, l'*Obéissance*, une suite de *Miracles de saint François* et d'épisodes de sa vie et que termine une *Glorification* du saint. De 1298 à 1300 environ Giotto est attiré à Rome par le pape Boniface VIII et y commence cette existence de voyage de cour en cour qu'il ne cessa de mener. A cette époque appartiennent la *Navicelle de saint Pierre* et la *Madone et les Saints* que l'on voit dans l'église de Saint Pierre de Rome. Vers 1302, Giotto exécute les fresques de la chapelle du palais du podestat de Florence, aujourd'hui musée national, parmi lesquelles la belle *Glorification de la Vierge* et le portrait de Dante. De 1303 à 1306 il décore la « Madonna dell' Arena », à Padoue. C'est la curieuse *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, la *Présentation au temple*, toutes les scènes de la vie du Christ que termine le tumultueux *Jugement dernier*. A d'incertaines dates le maître paraît à Ravenne, à Rimini, à Lucques, à Milan, à Vérone et à Florence. L'église Santa Croce est décorée par lui de nombreuses fresques : les *Funérailles de saint François d'Assise*, *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, le *Festin d'Hérode*. De 1330 à 1333 il décore l'église Santa Chiara de Naples.


Musée du Louvre.

SIMONE MEMMI. — LE PORTEMENT DE CROIX

Giotto, qui d'après Vasari mit plus de bonté dans l'art, supprima la raideur des gestes, la fixité des visages. Nul n'a poussé aussi loin la science de la mimique. Quelle variété dans les gestes: mains levées, étendues, baissées, bras rejetés en arrière, l'orateur qui expose, le juge qui menace, le coupable qui implore!

L'allégorie, grâce à Giotto, vint prendre place à côté des scènes de la vie réelle. Ses fresques ouvrent l'ère de ces grandes compositions symboliques qui, pendant plusieurs siècles, feront la gloire de l'Italie : le *Triomphe de la Foi*, le *Triomphe de la Renommée*, le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*, etc.

Raphaël, qui, comme Giotto, s'inspirait de Dante, ne fera que reprendre la donnée de son prédécesseur et lui imprimera sa consécration suprême, le jour où il créera la *Dispute du saint sacrement* et l'*École d'Athènes*, c'est-à-dire le triomphe de la foi et le triomphe de la science.


LE JUGEMENT DERNIER
Fresque attribuée à Orcagna, au Campo Santo de Pise.

Homme universel, architecte, sculpteur, peintre, mosaïste, Giotto est un éducateur incomparable ; dans toutes les provinces de l'Italie et à l'étranger il engendre et dirige une multitude d'artistes, — les giottesques, — parmi lesquels nous citerons Taddeo Gaddi et son fils Agnolo Gaddi, Giovanni de Milan, Giottino.

Avec Giotto, l'École florentine, si longtemps tributaire de l'École de Pise, se place au premier rang ; elle n'a plus à compter, dans toute la Toscane, qu'avec l'École de Sienne, qu'elle finira par réduire à l'impuissance.

L'École de Sienne à son tour s'enorgueillit de deux maîtres supérieurs. L'un, Simone Memmi ou Martini, né à Sienne vers 1285 et mort à Avignon en 1344, excelle dans l'extase et la tendresse ; il oppose l'élément lyrique à l'élément épique représenté par Giotto. Le palais public de Sienne, la basilique d'Assise, le musée des Offices, la cathédrale de Notre-Dame des Doms à Avignon, le musée du Louvre, conservent de ses peintures pleines d'effusion.



LE DIT DES TROIS MORTS ET DES TROIS VIFS
Fragment du Triomphe de la mort. Fresque attribuée à Orcagna, au Campo Santo de Pise.



LE PORTEMENT DE CROIX
Fresque de la chapelle des Espagnols, à Florence (milieu du XIVe siècle).

Il est intéressant, ici encore, de constater l'influence de la littérature sur l'art : Dante plane sur Giotto, sur ses élèves et Orcagna. Pétrarque inspire Simone Memmi, tout comme les peintres d'Avignon et de la haute Italie.

Le second représentant de l'École de Sienne au XIVe siècle est Ambrogio Lorenzetti (mort vers 1368), dont l'art forme un curieux mélange de symbolisme et de réalisme. Le palais public de Sienne s'honore de renfermer les magnifiques allégories dans lesquelles Lorenzetti a peint le *Bon et le Mauvais Gouvernement*, et où il a prodigué des figures d'une beauté idéale (peut-être copiées sur quelque modèle antique) côte à côte avec des scènes

de la vie de tous les jours représentées avec une verve extrême.

Florence et Sienne sont désormais les capitales intellectuelles du centre de l'Italie : Prato, Pistoia, San Gemignano, Empoli, Arezzo et d'innombrables autres cités leur font cortège. Leur influence s'étend jusqu'à Rome, jusqu'à Naples, jusqu'à Gênes et Milan, jusqu'à Avignon, qui devient, pour la peinture et l'orfèvrerie du moins, comme un poste détaché de la Toscane.

Constatons à quel point l'internationalisme du style gothique s'affirme ici encore : pour l'architecture et la sculpture, le signal de la révolution était parti de la France ; pour la peinture il partit de l'Italie, sauf à pénétrer, presque immédiatement, par un choc en retour, dans notre pays et dans le reste de l'Europe.

Vers le milieu du XIVe siècle, en dehors de Buffalmacco et de Bruno, qui ne sont connus que par leurs facéties, l'École de peinture florentine ne compte plus qu'un maître supérieur, Andrea Orcagna, l'auteur du *Jugement dernier* de Sainte-Marie Nouvelle, œuvre sincère et forte.

Et cependant, à Pise comme à Florence, surgissent deux grands chefs-d'œuvre : les fresques du Campo Santo et celles de la chapelle des Espagnols.

A Pise, deux de ces fresques gigantesques, attribuées, à tort ou à raison, à Orcagna, représentent le *Triomphe de la mort* et le *Jugement dernier*. Tout ce que l'imagination peut inventer, tout ce que la main peut exprimer pour frapper et terrifier est réuni ici. L'auteur a mêlé l'idylle aux affres de la mort ; les jeunes seigneurs et dames assis sous des orangers font pendant aux spectacles les plus horribles ; de fiers cavaliers sont opposés à des cadavres en décomposition. Certes on ne pouvait frapper plus fort. Mais ne sont-ce pas là encore plutôt de grandes pages de morale que de grandes pages de peinture !



ALTICHIERI ET AVANZO. — LE JUGEMENT DE SAINTE LUCIE
Fresque de l'oratoire de Saint-Georges, à Padoue.

A Florence, la chapelle des Espagnols, dans l'église Sainte-Marie Nouvelle, décorée par des peintres inconnus, soit florentins, soit siennois, forme un exemple mémorable de la dignité et de l'ampleur que les dominicains, pour qui elle a été bâtie, savaient mettre dans leurs créations. A des scènes brillantes et pathétiques tirées des Évangiles, le *Portement de croix*, la *Crucifixion*, la *Descente aux limbes*, la *Résurrection*, la *Descente du Saint-Esprit*, font pendant d'augustes assemblées idéales : la *Glorification de saint Thomas d'Aquin*, *l'Église militante et l'Église triomphante*.

Ces peintures nous apprennent à quel mélange d'harmonie et de piquant le COSTUME, qui est aussi une forme de l'art, était arrivé alors. Il n'a rien encore de l'extravagance du costume de folie, qui envahira au XVe siècle l'Italie comme il avait envahi la France. Au XIVe siècle, le costume italien est ajusté où il est besoin, flottant où il est besoin ; il a de la distinction et il a du pittoresque.

Pendant la seconde moitié du XIVe siècle, la peinture italienne, continuant la tradition de Giotto, met au jour de vastes cycles, parfois de l'ordre symbolique, mais plus souvent de l'ordre narratif : scènes de la vie des patriarches, scènes de la vie du Christ, scènes de la vie des saints, remarquables par la profusion des épisodes pittoresques ou amusants.

Au Nord, à Padoue et à Vérone, l'exemple du rénovateur de la peinture suscite une phalange de peintres éminents, à la tête desquels figurent Altichieri da Zevio et Jacopo d'Avanzo.

En 1376, Altichieri commença les fresques de la chapelle Saint-Félix, dans le « Santo » de Padoue, avec des épisodes de la *Vie de saint Jacques* et une *Crucifixion* de dimensions colossales. En 1377, il peignit, en collaboration avec Jacopo d'Avanzo, les fresques de la chapelle de Saint-Georges sur la place du Dôme : il y représenta l'*Histoire du Christ*, le *Couronnement de la Vierge*, enfin l'*Histoire de saint Georges, de sainte Lucie et de sainte Catherine*. On admire dans ces peintures la richesse du coloris (d'après le *Cicerone*, la palette contient deux fois plus de tons que celle de Giotto et de son entourage immédiat), l'intuition, sinon déjà la connaissance, de la perspective, enfin la beauté des têtes et la vivacité des expressions. Les traits réalistes y abondent ; les attitudes sont souvent pathétiques, malgré la profusion des détails pittoresques ; le sentiment est très élevé.

Il y a une curiosité infinie chez tous ces trécentistes : types, costumes, armes, indigènes ou exotiques (ceux-ci surtout) fixent leur attention, et, en narrateurs infatigables, en vrais représentants de la peinture épique, ils ont l'ambition de faire à leur tour défiler devant leurs contemporains les hommes et les choses qui les ont frappés. Rien de plus opposé au costume de convention, à moitié classique, que Giotto a donné à ses héros ; on croirait voir des scènes de l'histoire contemporaine, non des évocations du passé. Et quel luxe d'édifices, quelle recherche de motifs rares, bizarres : balcons à consoles, moucharabis, fenêtres trilobées. On voit des Turcs à turbans et à queues nattées, des figures d'ascètes et des bourreaux dont la vulgarité n'a rien à envier à celle des peintres allemands du siècle suivant. Bref partout règne une fermentation excessive.

Nous avons gardé pour la fin de cette énumération Venise, qui persiste dans son isolement et qui regarde plutôt du côté de Byzance que du côté de Florence. A peine si les réminiscences de Giotto s'y mêlent parfois aux archaïques peintures exécutées dans le style des Grecs de Constantinople. Dans la sculpture, quelques maîtres, parmi lesquels les Massegne, s'efforcent de donner à leurs créations plus de souplesse et plus de sentiment.

LES ARTS MINEURS ne brillent pas d'un éclat bien vif en Italie pendant la période gothique ; leur silhouette est moins hardie et leur invention plus pauvre que de ce côté des Alpes.

N'importe : l'ère à laquelle appartiennent les grands noms de Nicolas, de Jean et d'André de Pise, d'Arnolfo, ceux de Giotto di Bondone, de Simone Memmi et d'Ambrogio Lorenzetti, d'Orcagna, des peintres anonymes du Campo Santo de Pise et de la chapelle des Espagnols, compte parmi les fastes les plus glorieux de l'art. Elle nous apprend qu'à défaut de principes supérieurs, il suffit parfois d'hommes de génie. Que sera-ce lorsque, au siècle suivant, l'Italie aura à la fois et les principes et les hommes !

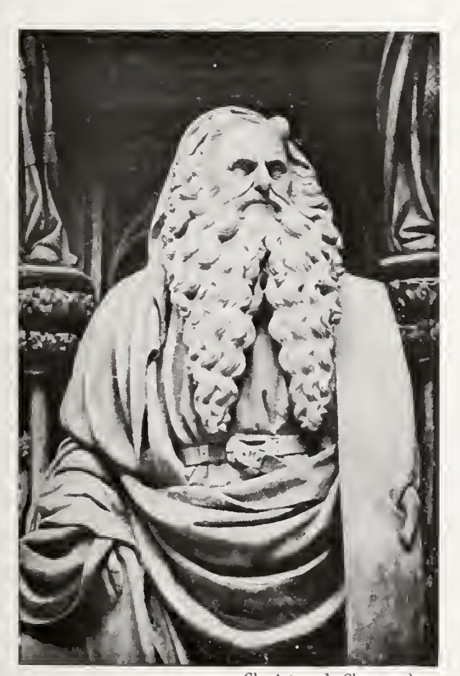
E. DEL MONTE.



Phot. Giraudon.

CLAUS SLUTER. — PORTAIL DE LA CHARTREUSE DE CHAMPMOL, PRÈS DE DIJON (1387-1393)
Avec les statues de Philippe le Hardi et de Marguerite de Flandre.

LA SCULPTURE ET LA PEINTURE GOTHIQUES EN FRANCE AU XVe SIÈCLE



Chartreuse de Champmol.

CLAUS SLUTER. — MOISE
Fragment du Puits de Moïse.

Au xve siècle, sous l'énergique impulsion des innombrables sculpteurs et peintres flamands fixés alors en France, la sculpture et la peinture prennent un essor brillant. La discipline, qui naguère encore avait si sévèrement maintenu tous les éléments décoratifs, se relâche. Le statuaire, d'un côté, le peintre et ses confrères, de l'autre, entendent se composer un cadre architectural à leur façon ou même le supprimer s'il le faut; ils s'affranchissent de la tradition. La liberté, l'exubérance, le réalisme sont les caractères dominants de cette période, véritable ère de transition qui se rattache encore par certains liens au style gothique, mais qui, par d'autres, prépare l'avènement de la Renaissance et de ses splendeurs.

LA SCULPTURE

L'histoire de l'architecture française du xve siècle a été esquissée dans un de nos précédents chapitres. Nous aborderons donc directement l'étude de la sculpture.

Voici d'abord, en Bourgogne, l'École de Dijon, presque toute composée de Flamands. La province avait été érigée en duché-pairie par Jean le Bon en faveur de son fils Philippe le Hardi, qui influa d'une façon particulièrement heureuse sur la sculpture française de son temps, de même qu'à Bourges son frère Jean, duc de Berry; ils furent tous deux des protecteurs éclairés des arts, et la sollicitude dont ils entourèrent les artistes, l'impulsion intelligente et généreuse qu'ils imprimèrent à l'art contemporain doivent leur être tenues comme meilleurs titres de gloire que leur politique.

Philippe le Hardi résolut de décorer d'une façon somptueuse son palais ducal et la chartreuse de Champmol, près de Dijon, où il aimait à résider et dans laquelle il ordonna qu'on lui élevât une sépulture digne de lui. Il avait appelé auprès de lui les artistes les plus renommés de l'époque, entre autres Jean de Marville le Wallon, Jacques de Baerze, de Termonde, Broederlam, peintre d'Ypres, précédemment au service de Louis de Male, André de Dammartin, architecte de grande valeur. Quand Jean de Marville mourut en 1389, c'est Claus Sluter, du comté de Hollande, qui lui succéda dans la charge d'imagier du duc, et qui se montra un artiste véritablement extraordinaire, continuant

la tradition des ancêtres, tout en témoignant d'une forte originalité. Il fut aidé d'excellents collaborateurs, comme son neveu Claus de Werwe, de Hattem, dont il apprécia surtout le concours si utile dès 1398, année où il tomba gravement malade, et qui lui succéda en qualité d' « ouvrier et tailleur d'ymaiges du duc de Bourgogne » (1401). Il semble d'ailleurs qu'une fatalité de maladie ou de misère se soit appesantie sur les dernières années de tous ces maîtres, puisque Claus de Werwe lui-même n'acheva pas le tombeau de Jean sans Peur, qu'il avait entrepris et qui fut terminé en 1469 par Antoine Lemoiturier d'Avignon.

Les principales productions sorties de l'atelier de Dijon et auxquelles collaborèrent ces différents artistes, sans qu'on sache encore d'une façon absolument assurée quelle fut leur œuvre propre, sont le tombeau de Philippe le Hardi, les sculptures du portail de la chapelle et celles du calvaire du Puits de Moïse.

Les statues du portail de la chapelle, à la chartreuse de Champmol, sont admirables d'expression, de vérité et de verve. Au centre se dresse la Vierge, vêtue d'une ample robe aux plis harmonieux, qu'elle écarte de la main droite, tandis que son bras gauche soutient l'enfant Jésus, qu'elle regarde avec tendresse; il est possible que cette statue ait été sculptée par Jean de Marville. A gauche, agenouillé, les mains jointes, coiffé d'un petit bonnet, les épaules supportant un lourd manteau, qui s'étale derrière lui, prie le duc Philippe, sous l'œil bienveillant de l'apôtre saint Jean, debout, à la figure énergique et rude. A droite, la duchesse Marguerite de Flandre, agenouillée aussi, devant sainte Catherine, aux longs voiles, comme on figure les saintes femmes au tombeau, joint les mains en une attitude pieuse et modeste. Ces chefs-d'œuvre de la sculpture de tous les temps ont dû être exécutés par Claus Sluter de 1387 à 1393 environ.

Le Puits de Moïse est du même maître; c'est la base d'un calvaire commandé par le duc pour le cloître de la chartreuse. Ses six faces sont couronnées par les statues des prophètes Moïse, David, Jérémie, Zacharie, Daniel et Isaïe, qui ont annoncé le Christ dans l'Ancien Testament. Une colonnette frêle et élégante, supportant un ange de douleur, dont les ailes éployées soutiennent une corniche, les sépare les uns des autres. Chaque physionomie a sa personnalité : celles de Jérémie et de David sont calmes, Moïse respire l'énergie, Daniel la dureté, Zacharie songe, et Isaïe, mélancolique, déroule ses prophéties. Le Puits de Moïse mérite l'admiration universelle qui l'entoure comme une des productions les plus impressionnantes de la pensée humaine. Il fut commencé en 1395 et achevé en 1404, année où mourut Sluter. Il est presque admis que celui-ci est l'auteur de David, de Moïse et de Jérémie, et son neveu, sous sa direction, des trois autres. Ces effigies étaient peintes, comme d'ailleurs la plupart des statues de cette époque.

Ce sont également ces deux artistes qui sculptèrent le tombeau de Philippe le Hardi, déjà esquissé par Jean de Marville, dont la part fut sans doute considérable dans la conception et peut-être l'exécution de la statue même du duc. Ce qui appartient en propre à ses deux successeurs, c'est le dispositif architectural et surtout les inoubliables statuettes de Pleurants, au nombre de quarante, qui accompagnent le souverain à sa dernière demeure. Ces figurines sont bien connues; d'un réalisme qui n'a rien de grossier, elles expriment la douleur de croyants, sincèrement émus, mais calmes dans la manifestation de leur peine, parce qu'ils sont convaincus que la mort est le commencement d'une nouvelle vie.

Ce tombeau fut achevé en 1412. Claus de Werwe mourut en 1439, dans la misère, ayant exécuté, en outre de ces ouvrages, le tombeau de Jean sans Peur presque en sa totalité et des statues pour les églises de Dijon, Semur, Poligny, Baume-les-Messieurs, etc. Le tombeau de Jean sans Peur, comme on l'a dit, fut terminé de 1466 à 1470, par Antoine Lemoiturier, qui est vraisemblablement aussi l'auteur de l'original tombeau de Philippe Pot, grand sénéchal de Bourgogne (musée du Louvre), exécuté entre 1473 et 1493.


Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

LE TOMBEAU DE PHILIPPE POT, GRAND SÉNÉCHAL DE BOURGOGNE

Tandis que ces belles œuvres, et bien d'autres encore, étaient sculptées à Dijon, une école non moins admirable, mais d'un réalisme moins vigoureux, comme tempéré par le climat plus modéré de la Loire, florissait auprès d'un autre frère de Charles V, Jean de France, duc de Berry, dont l'influence artistique fut aussi féconde, encore bien qu'elle le paraisse moins, car il mourut sans héritiers, et sa tradition n'eut personne qui la perpétuât, contrairement à ce qui se passa en Bourgogne.

Son premier imagier fut Gui de Dammartin; après vint un maître comparable à Sluter et à de Werwe : Jean de Rupy, dit Jean de Cambrai, élève de Beauneveu. De même que son frère, le duc Jean résolut de se faire construire un tombeau grandiose; pour le contenir, il commanda que l'on édifiât une sainte Chapelle, à Bourges, destinée dans sa pensée à égaler celle de Champmol. Le sculpteur mourut plein de gloire en 1438. Il avait achevé l'effigie de son maître, couché en son manteau d'hermine, et qui garde, même dans la mort, cette expression de bonhomie un peu gouailleuse, si caractéristique de sa physionomie.

Il restait, pour terminer cette sépulture, à exécuter la partie monumentale et les quarante figurines de Pleurants dans les niches du soubassement. C'est à quoi s'employèrent, par les soins de Charles VII, neveu du duc, Étienne Robillet et Paul Mosselman, jusque vers 1457. Trois cents ans après, en 1757, le tombeau fut transporté dans la crypte de la cathédrale de Bourges, quand fut démolie la sainte Chapelle. C'est là que le cherchèrent des iconoclastes, pendant la Révolution, pour le détruire. Seule resta l'effigie sur sa table de marbre; des amateurs éclairés et le musée de Bourges réussirent, par une bonne fortune invraisemblable, à préserver une vingtaine des statuettes, qui sont du plus haut intérêt.

Les Pleurants, aussi curieux et intéressants que ceux de Dijon, étaient abrités sous des dais simples, doubles et triples, que supportaient des pilastres isolés, décorés d'angelots. L'ordonnance est plus claire qu'au tombeau de Jean sans Peur, car la disposition architecturale y opprime moins les figures; l'art y est donc plus élevé, puisqu'il ne subordonne pas le principal au secondaire.

Sans qu'on puisse l'affirmer d'une manière positive, il paraît bien que le même Jean de Cambrai est l'auteur des statues du duc de Berry et de sa femme Jeanne de Boulogne, et de l'effigie de la Vierge, *Notre-Dame la Blanche*, que l'on voyait au maître autel de la Sainte Chapelle de Bourges. Il aurait aussi exécuté, suivant M. de Champeaux, les belles statues funéraires de Souvigny : Louis II de Bourbon et Anne d'Auvergne, sculptées un peu après 1416, année où est morte la duchesse, dernière survivante. On peut admirer à la cathédrale de Bourges le monument votif de Notre-Dame la Blanche, encore bien que des restaurations assez malencontreuses en soient venues altérer la beauté; les têtes, en particulier, ont été refaites. Celle du duc, retrouvée dans des matériaux de démolition, à la cathédrale, est conservée maintenant, presque défigurée, au musée Cujas.

Comme si l'École de sculpture du xve siècle n'était point encore assez glorieuse, d'autres maîtres, apparentés à l'art de Dijon surtout, se développaient dans le Midi et composaient, eux aussi, de belles œuvres, guidés et favorisés par ce Mécène bienveillant et fin que fut le bon roi René.

Tel fut Jacques Morel, de Lyon, qui voyagea dans toute la France, profitant de l'expérience de ses confrères, sans les copier toutefois, bien au contraire, grand travailleur et grand artiste, dont il reste malheureusement peu d'œuvres, la plupart ayant été détruites, comme le tombeau du cardinal de Saluces, à Lyon, ou celui d'Angers, où il travaillait en 1453 pour achever le monument du roi René, commencé par Jean Poncet et élevé dans la cathédrale Saint-Maurice. Mais on a conservé ses magnifiques tombeaux de Charles Ier, duc de Bourbon et d'Auvergne, et de sa femme Agnès de Bourgogne, fille puînée de Jean sans Peur, qu'il exécuta entre 1448 et 1453 à Souvigny, là même où travailla Jean de Cambrai pour la Chapelle-Vieille. Il eut pour élève cet Antoine Lemoiturier, d'Avignon, « maître Anthoniet », dont il fut parlé tout à l'heure, et qui doit compter aussi parmi les grands artistes du xve siècle.

Bien d'autres maîtres, bien d'autres œuvres mériteraient plus qu'une mention pour leur inspiration véritable et leur importance, comme Pierre de Thury, Robert Loisel et Georges de la Sonnette, d'une part, et, d'autre part, le monument d'Isabeau de Bavière, à Saint-Denis, celui du cardinal de la Grange, à Avignon, la clôture d'Albi, l'angelot du Lude, le Sépulcre de Tonnerre, en attendant celui de Solesmes, d'un sentiment si élevé et d'une technique si maîtresse d'elle-même, etc.; ainsi qu'une foule de sculptures sur ivoire, sur bois : armoires, buffets, stalles, dont on peut voir quelques spécimens au musée de Cluny; ou de sculptures décoratives, à Dijon, à Nancy, sur les bords de la Loire, partout enfin, qui montrent l'extraordinaire activité artistique de cette période si intéressante.



Phot. Giraudon. Musée de Dijon.

PLEURANTS

Tombeau des ducs de Bourgogne.

Voici enfin le dernier gothique, si l'on peut ainsi dire en sujet si délicat : Michel Colombe, artiste de transition, qui clôt l'art du moyen âge et annonce l'art moderne sur lequel l'Italie, grâce à la politique, aux relations qui deviennent fréquentes entre les deux pays, comme en témoigne la présence en France de Francesco da Laurana, de Pietro da Milano, de Niccolò Spinelli, de Jean de Candida et le voyage de Jean Fouquet en Italie, va exercer une influence si profonde.

Michel Colombe, qui mourut en 1512, avait autour de lui un véritable atelier, où travaillèrent ses trois neveux, Guillaume Regnault, Bastien François, François Colombe, puis Jean de Chartres, etc., constituant cette belle École de la Loire à laquelle on doit tant de belles productions, qui seront étudiées plus loin.

Rien n'est plus obscur que la vie de Michel Colombe ; on ne sait presque plus rien également sur son œuvre et on ne lui attribue en toute certitude que la médaille de Louis XII, très réaliste; le tombeau du duc de Bretagne, François II, à Nantes, avec les quatre Vertus, les gisants et les pleurants, et les gracieux angelots qui soutiennent les coussins sur lesquels s'appuient les têtes des illustres défunts; enfin le *Saint Georges* de Gaillon, d'un art fougueux et précis, où il est bien difficile de nier l'influence italienne, visible aux rochers, aux arbres, aux reliefs fort accusés, etc.

C'est un maître consciencieux, le plus souvent traditionnel, d'un sentiment grave, comme celui des vieux maîtres gothiques, mais d'un réalisme moins accentué, d'une élégance plus aimable et réservée, comme il sied à un Tourangeau, digne contemporain et continuateur de Claus Sluter, de Claus de Werwe, de Jean de Cambrai, de Jacques Morel et d'Antoine Lemoiturier.



Phot. Giraudon. Cathédrale de Nantes.

MICHEL COLOMBE. — TOMBEAU DE FRANÇOIS II, DUC DE BRETAGNE, ET DE MARGUERITE DE FOIX

LA PEINTURE

Pendant la première partie du xve siècle, la peinture ne jette pas un éclat aussi brillant ; mais, si elle se développe avec lenteur, elle produit cependant de belles œuvres, réalistes et aimables à la fois, la plupart du temps en miniature pour les magnifiques manuscrits historiés; dans la deuxième période elle s'enorgueillit de Jean Fouquet.

Tous ces peintres, ainsi que les sculpteurs, se groupèrent autour de personnages de marque, qui les pensionnaient, les encourageaient, comme s'ils prévoyaient que la gloire des armes est fragile et que la postérité retiendrait davantage celle que procure la munificence pour les arts.



Musée Condé (Chantilly).

LE LOUVRE SOUS CHARLES VI

Miniature des grandes Heures du duc de Berry.

Ici encore, ce n'est pas le roi qui se montra le plus grand personnage, ou du moins le sort ne le favorisa pas autant.

L'argentier de Charles VII, Jacques Cœur, fit décorer de façon fort brillante son magnifique hôtel de Bourges. Le plafond de son oratoire, où dans des caissons, sur un fond bleu simulant le ciel, des anges, ailes éployées, tiennent des banderoles, est, sans conteste, une belle œuvre.

Mais les véritables mécènes de la peinture à cette époque ont été, comme en sculpture, les frères de Charles V, les ducs de Bourgogne et de Berry et le bon roi René.

A la cour de Dijon, règne depuis 1404 le fils de Philippe le Hardi, Jean sans Peur; il s'entoure de peintres flamands, qui ne paraissent pas être sortis de la médiocrité.

Sous Philippe le Bon (1419-1467), travaillent à Dijon Colart le Voleur, Hue de Boullogne, Maisoncelle, qui décora d'une *Danse des morts*, en 1436, la sainte Chapelle de Dijon et peignit aussi pour la chartreuse un portrait de Philippe le Bon portant le collier de la Toison d'or; maigre peinture que tout cela, quand on songe aux artistes contemporains dans les Flandres : les van Eyck, Rogier van der Weyden, Thierry Bouts et Hans Memling. Même plus avant dans le siècle, sous Charles le Téméraire (1467-1477), on ne signale encore que l'enlumineur Simon Marmion de Valenciennes.

Le duc Jean de Berry paraît avoir été plus favorisé, car les magnifiques *Heures* qu'il fit exécuter sont parmi les chefs-d'œuvre de l'art français. L'inventaire de 1416, dressé à sa mort, mentionne « plusieurs cayers d'une très riches heures que faisoient Paul et ses frères, très richement historiez et enluminez. » Ce Paul est connu sous le nom de Paul de Limbourg; il mourut en 1434; ce fut un grand artiste, d'un naturalisme aimable et d'inspiration savoureuse.

Les *Heures* du duc de Berry, conservées au musée Condé, à Chantilly, ne sont pas une des moindres richesses réunies par le duc d'Aumale. Les miniatures, exquises et fraîches, représentent les travaux des champs : les semailles, les fenaisons, des scènes de la vie de château, l'hallali du sanglier; plusieurs des « fabriques » qu'on y voit sont du plus haut intérêt, puisqu'elles figurent la sainte Chapelle, le château de Vincennes, le Louvre au commencement du XVe siècle, etc., sous les caractéristiques du mois et les signes du zodiaque. Ces petites vues topographiques sont des merveilles pour leur fini, leur clarté et leur élégance; l'auteur savait voir, dessiner et peindre; son réalisme, du meilleur aloi, n'exclut pas l'émotion qu'il ressentait à représenter ce qu'il observait autour de lui.

René d'Anjou, comte de Provence et roi de Sicile (1409-1480) n'exerça pas sur la peinture une moins heureuse influence, dans ce midi où il se réfugia après la perte du royaume de Naples, mais où il continua à favoriser l'art flamand, qu'il avait pu apprécier à sa juste valeur pendant ses divers séjours à Lille et à Dijon, de 1431 à 1436. On a même dit qu'il avait été peintre lui-même; supposition sans base sérieuse.

Mais l'artiste véritablement supérieur de cette école est Nicolas Froment d'Avignon, qui peignit entre autres la *Résurrection de Lazare*, du musée des Offices à Florence, et le *Buisson ardent*, de la cathédrale d'Aix, deux œuvres capitales dans l'histoire de l'art français.

Le triptyque de Florence fut achevé en 1461. On voit sur les volets une grisaille de la Vierge et les portraits des donateurs, sans doute le bon roi René et sa femme, Jeanne de Laval. Au



Phot. Neurdein.

PLAFOND DE LA CHAPELLE DU PALAIS DE JACQUES CŒUR, A BOURGES



Musée Condé, Chantilly.

LE DUC DE BERRY A TABLE

Miniature du livre d'Heures du duc de Berry.



Phot. Doucenville. Musée du Louvre.

LE JARDIN D'AMOUR

Tapisserie de l'ancienne collection Davillier.

centre, Lazare, la main sur la tête, les mains jointes, la figure blême, se dresse dans son tombeau, sous les regards du Christ, de la Vierge et des apôtres, dont les figures s'enlèvent en valeur sur le fond finement ouvré d'arcatures gothiques.

d'Étienne Chevalier, secrétaire du roi Charles VII, contrôleur général des finances, achevées vers 1455, aujourd'hui conservées au musée Condé à Chantilly. Tous ceux qui aiment l'art ému, simple et véridique, connaissent ces gracieuses miniatures, d'un



Cathédrale d'Aix en Provence.

NICOLAS FROMENT. — LE BUISSON ARDENT

Le tableau d'Aix, qu'on a pu admirer et étudier tout à son aise à l'Exposition rétrospective de 1900, est d'une inspiration moins âpre et plus aimable. Sur les panneaux ont été représentés le roi de Provence, âgé, vêtu d'un long manteau d'hermine, et la reine, agenouillés tous deux et entourés de leurs saints protecteurs; au milieu apparaît la Vierge, parmi la frondaison du buisson ardent; au pied du monticule, un troupeau, un ange, et le visionnaire, qui lève le bras droit en signe d'adoration. Ce tableau fut payé 30 écus à l'artiste en 1475-1476.

Quelle que soit la beauté de ces œuvres, elle est encore surpassée par celle des productions du peintre Jean Fouquet, déjà célèbre quand monta sur le trône Louis XI, en 1461, et dont le génie avait été exalté durant un voyage à Rome entre 1443 et 1447, durant lequel l'artiste exécuta un portrait du pape Eugène IV. Fouquet résida presque toujours à Tours, où Louis XI, qui l'aimait beaucoup, l'employa à maintes reprises, de même que la municipalité de cette ville, à l'occasion des entrées solennelles des princes ou autres cérémonies officielles. Il mourut, plein d'honneurs, aux environs de 1481.

Comme miniaturiste, il avait composé les magnifiques *Heures*

Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

PORTRAIT DE JEAN FOUQUET PAR LUI-MÊME

naturalisme aimable de Tourangeau, où revivent, parmi les scènes religieuses qu'elles représentent, tous les personnages qu'avait observés le maître, avec leurs poses familières, leurs costumes, leurs manières d'être, sources vraiment uniques de renseignements pour l'archéologue et l'historien, en même temps que pure jouissance pour l'artiste.

On doit aussi à Fouquet un certain nombre de portraits à l'huile d'une valeur non moins grande. Ainsi le portrait d'Etienne Chevalier à genoux, les mains jointes, près de son patron saint Etienne (musée de Berlin); celui d'Agnès Sorel, sous les traits de la Vierge, couronnée, gorge découverte, portant l'enfant Jésus (musée d'Anvers); celui de Juvénal des Ursins, chancelier de France sous Charles VII et Louis XI, et qui est conservé au musée du Louvre; la tête expressive de ce personnage se détache en clair sur le fond sombre d'une porte, entre des pilastres où de petits ours soutiennent ses armoiries; le chancelier, enveloppé d'une ample robe à fourrures, joint les mains et prie devant un missel ouvert sur un coussin. Un fort curieux émail du même musée contient le portrait de Fouquet par lui-même; il est vu de trois quarts à gauche, coiffé d'un bonnet moulant le crâne,



JEAN FOUQUET. — LE COURONNEMENT DE LA VIERGE
Miniature des Heures d'Étienne Chevalier.

L'ensemble donne l'impression d'un esprit grave, convaincu et travailleur qu'effleure la mélancolie.

Encore bien que son œuvre montre par endroits l'influence de l'Italie, comme dans son architecture, et en particulier dans ce temple antique où est célébré le *Mariage de la Vierge*, qui est une des perles des *Heures* d'Étienne Chevalier, influence certaine qu'expliquent, comme l'a montré M. Eugène Müntz, son voyage en Italie, et les relations, déjà existantes sous Louis XI, entre ce pays et la France, il est évident que son génie est tout entier français, aussi haut que celui des maîtres bourguignons et flamands, mais plus fin, plus élégant et aimable.

De même que la peinture et la sculpture, la TAPISSERIE du XVe siècle est fort remarquable et, ne se cantonnant plus dans quelques villes seulement comme Paris et Arras, est cultivée avec grand succès dans les Flandres et la Bourgogne.

Les principales tapisseries d'Arras sont la *Vie de saint Piat*, conservée à la cathédrale de Tournai, la *Bataille de Liège*, gagnée par Jean sans Peur en 1408, l'*Histoire d'Alexandre*, offerte au sultan Bajazet par Jean sans Peur, la *Bataille de Roosbecque*. D'autre part, les ateliers d'Aubusson et de Felletin, dans la Marche, commencent à fonctionner. On leur doit, sans doute, la magnifique tapisserie en six pièces, consacrées à retracer l'histoire de la *Dame à la licorne*, qui est de l'extrême fin du XVe siècle ou des premières années du XVIe.

Les PEINTRES VERRIERS déployèrent, eux aussi, une grande activité. Le dessin des vitraux s'améliore; des hachures accusent le modelé des chairs et des draperies; le paysage apparaît sur les bleus, puis partout; l'architecture des fonds, — dais, clochetons, campaniles, lanternons, — prend un grand développement et isole de cette façon les personnages qu'elle abrite; les bordures en verre coloré disparaissent, de même que les inscriptions. En un mot, en ces verrières du XVe siècle, il y a plus d'art et moins de sentiment religieux.

Dans la technique, des procédés nouveaux apparaissent : la teinte de chair ou premier émail découvert, l'emploi du diamant pour couper le verre au lieu de le gruger, le tirage des plombs au laminoir, et la fabrication des verres violets.

Les plus belles verrières de cette époque se voient aux cathédrales d'Évreux, du Mans, de Metz, de Tours, de Moulins, de Clermont-Ferrand, de Bourges (*Annonciation* dans la chapelle de Jacques Cœur), de Quimper, etc.; à la sainte Chapelle de Paris (la rose), à Saint-Séverin de Paris, à la sainte Chapelle de Riom, à Saint-Jean d'Elbeuf, Saint-Ouen de Rouen, etc.

C'est également en ce siècle, d'une activité en tous sens si prodigieuse, que sont taillées les belles GRAVURES SUR BOIS qui s'appellent la *Ballade des chapeaux*, vers 1461, le *Roman de Fierabras* (1480), *Bélial ou la Consolation des pauvres pécheurs* (1484). Le « bois Protat », découvert récemment, et étudié par M. Henri Bouchot, prouve que cet art avait commencé déjà dans la deuxième partie du siècle précédent.

Antoine Vérard fait imprimer, en 1491, chez Dupré la *Mer des histoires*, et, en 1493, les *Chroniques de France* chez Jean Morand. On lui devait déjà la *Danse des morts*, qui est de 1485. A côté d'eux on peut citer Philippe Pigouchet, imprimeur habituel de Simon Vostre, Pierre Regnault et Guillaume Eustache, auteurs de beaux missels décorés de grandes planches superbes.

Il convient de noter, en terminant, que les clichés étaient gravés soit sur cuivre, soit sur bois, quand ils entraient dans la composition typographique d'un livre; ce qui explique que les vignettes sur métal aient été d'un long usage.

Ainsi, de quelque côté qu'on étudie l'art à cette époque, de belles œuvres sollicitent l'attention, des tempéraments vigoureux et émus d'artistes se révèlent, et la France, au milieu des bouleversements qui l'ensanglantent et la troublent, apparaît cependant comme un vaste atelier, peuplé de maîtres de valeur. Mais l'analyste constate une évolution profonde sur les âges précédents; l'art tend à sortir de l'Église et à se séculariser; le charme des lettres antiques commence à agir; et le XVe siècle incline peu à peu les esprits vers la Renaissance.

GEORGES RIAT.



Phot. Giraudon. Musée de Cluny, Paris.

LA DAME A LA CORBEILLE DE ROSES
Tapisserie dite de la Licorne.



Musée des Tapisseries, Florence.

LES PLAISIRS DE LA SOCIÉTÉ
Tapisserie flamande de la fin du XVe ou du commencement du XVIe siècle.

LA PEINTURE DU XVe SIÈCLE DANS LES FLANDRES



Bibliothèque de Saint-Marc, Venise.
SAINTE URSULE ET SES COMPAGNES
Miniature du Bréviaire Grimani.

La sculpture et la peinture issues du mouvement gothique brillèrent d'un même éclat dans les riches et exubérantes provinces des Flandres, y comptèrent également des représentants éminents. Mais comme les principaux sculpteurs se sont expatriés, nous les étudierons à Dijon, dont ils ont fait une colonie flamande. Par contre, nous nous occuperons ici même des peintres dont l'œuvre est plus particulièrement demeuré dans leur patrie. La Belgique et la Hollande étaient comprises alors sous l'appellation commune de Pays-Bas. Leurs habitants parlaient une seule et même langue, sauf des différences légères. Les deux pays employaient aussi, que l'on nous permette cette expression, la même langue artistique avec de simples nuances dialectales.

Moins précoce qu'en France ou en Italie, l'art est pourtant apparu de bonne heure dans ces régions. Au XIVe siècle c'est par centaines que se comptent les peintres, et les sculpteurs sont déjà nombreux.

Jean de Bruges, « peintre et varlet de chambre » du roi Charles V, ne serait connu que par quelques miniatures, s'il n'avait donné, en 1376, des dessins pour les tapisseries de l'*Apocalypse* conservées aujourd'hui à la cathédrale d'Angers, dessins barbares sans doute, mais d'une belle unité décorative et d'un style grandiose.

Chez Melchior Broederlam, d'Ypres, l'art est d'une bien moindre envergure, si l'on en juge par les deux volets du retable du musée de Dijon, qui confinent au tableau de genre. Mais les figures y font déjà une jolie harmonie linéaire, et le saint Joseph de la *Fuite en Égypte*, portrait de quelque brave cabaretier d'Ypres, ne serait pas déplacé dans les paysanneries du vieux Pierre Breughel, plus jeunes d'un siècle et demi.

Entre cet art et celui des frères Hubert et Jan van Eyck, il y a un abîme comblé par le génie, sans doute aussi par la leçon muette que donnèrent à ces « créateurs de la peinture » les effigies sculptées de l'école française et celles, plus proches, de Claus Sluter. Quelle que soit la source où les frères van Eyck puisèrent un goût relativement pur et surtout un profond respect de la vérité, on sait en outre que Jean, s'il n'inventa pas, comme on l'a dit, la peinture à l'huile, trouva des huiles plus siccatives qui



Musée de Berlin
JAN VAN EYCK. — L'HOMME A L'ŒILLET



Phot. Braun, Clément et Cie. Musée de Berlin.

HUBERT ET JAN VAN EYCK.

LES SOLDATS DU CHRIST

Panneau d'un volet de l'Adoration de l'Agneau mystique.



Phot. Hanfstaengl. Musée de Berlin.

JAN VAN EYCK.

LA VIERGE ET L'ENFANT



Musée de Berlin.

HUBERT ET JAN VAN EYCK.

LES BONS JUGES

Panneau d'un volet de l'Adoration de l'Agneau mystique.

donnaient aux couleurs une étonnante richesse et une singulière transparence.

On ignore tout de la jeunesse des van Eyck. Il est probable que Hubert naquit vers 1370 et son frère cadet vers 1380-1390. Nous sommes mieux fixés sur la date de leur mort : Hubert mourut en 1426, Jan en 1440.

Leur œuvre capitale est le grand retable l'*Adoration de l'Agneau*, composé et commencé par Hubert, repris par Jean en 1426, après la mort de son frère, et terminé en 1432. Le panneau principal est encore aujourd'hui dans une chapelle de l'église Saint-Bavon de Gand, pour laquelle il fut fait.

Les volets, au nombre de huit, peints sur les deux faces, ont émigré aux musées de Bruxelles et de Berlin; mais on a pu reconstituer à Gand le retable entier, sauf une prédelle perdue, en remplaçant les parties manquantes par une remarquable copie de la main de Michel van Coxie. « On n'ouvrait le retable de l'*Agneau*, nous apprend Carel van Mander, que pour les grands seigneurs ou contre une bonne rémunération donnée au gardien. La foule ne le voyait qu'aux jours de fête. Mais il y avait alors une telle foule qu'on en pouvait difficilement approcher, et la chapelle ne désemplissait pas de la journée. Les peintres jeunes et vieux et les amateurs d'art y affluaient comme par un jour d'été les abeilles et les mouches volent par essaims autour des corbeilles de figues et de raisins. »

L'œuvre était digne de cette exubérante admiration : grandes figures drapées dans des vêtements aux couleurs éclatantes et profondes; anges vêtus de robes de brocart, qui chantaient avec une pieuse application; Adam et Ève, copiés d'après nature et pour ainsi dire vivants, chez qui l'on retrouvait jusqu'aux déformations des modèles; soldats du Christ, figures d'anges, chevaliers, pèlerins, anachorètes, patriarches, vastes paysages dont les fleurs, les feuilles, pourrait-on dire sans exagération, étaient des « portraits » en miniature; tout cela dépassait tellement les œuvres des maîtres les plus estimés que la pensée d'une sorte de miracle venait naturellement à l'esprit des spectateurs.

Jan, resté seul, n'eut plus l'occasion d'entreprendre des ouvrages d'aussi longue haleine. Devenu, à partir de 1425, peintre et « varlet de chambre » du duc de Bourgogne Philippe le Bon, il peignit plusieurs Vierges glorieuses avec donateurs, celle du Louvre (vers 1435) sur un fond merveilleux de paysage, celle de l'Académie de Bruges (1436), moins étonnante d'exécution, mais d'un effet plus large. Quant à ses portraits, ils sont tous des chefs-d'œuvre. Tout le monde connaît l'*Homme à l'œillet*, du musée de Berlin, vraiment prodigieux de vérité, malgré un peu de sécheresse; les deux portraits de Vienne; les trois portraits de la National Gallery, parmi lesquels celui d'*Arnolfini et de sa femme*.



Phot. Braun, Clément et Cie.

PORTRAIT D'ARNOLFINI ET DE SA FEMME. — LONDRES, NATIONAL GALLERY.

L'art flamand est donc né en apparence tout d'un coup, comme certaines plantes aquatiques dont la croissance mystérieuse est cachée à tous les yeux jusqu'au jour où la première fleur vient triomphalement s'épanouir à la surface. La floraison des chefs-d'œuvre va continuer pendant le cours du xv[e] siècle.

Inconnus, nombre d'entre eux le sont encore. Les archives sont remplies de noms de peintres qui furent célèbres en ce temps-là, qui travaillèrent pour des ducs et des princes, mais dont on ne connaît plus aujourd'hui un seul ouvrage. Par contre, les musées regorgent de peintures attribuées à l' « École flamande du xv[e] siècle ». Le musée de Bruxelles, riche trésor s'il en fut pour cette époque, renferme soixante-cinq tableaux dont les auteurs sont nommés — non pas toujours avec certitude — et soixante autres parmi lesquels plus d'un chef-d'œuvre avec l'attribution « auteur inconnu ». Peu à peu cependant l'histoire se fait, les doutes s'éclaircissent, les problèmes se résolvent sous l'action combinée de l'examen des tableaux et des recherches d'archives.

Peter Cristus, par exemple, né à Baerle, près de Gand, commence à émerger de l'ombre. Son talent suit à distance respectueuse le génie des van Eyck, et c'est encore avec grand plaisir que l'on peut voir sa remarquable *Vierge avec l'Enfant*



Musée du Louvre.

JAN VAN EYCK. — LA VIERGE AU DONATEUR



Hôpital de Beaune.

ROGIER VAN DER WEYDEN.
FRAGMENT DU JUGEMENT DERNIER



Musée de Bruxelles.

ROGIER VAN DER WEYDEN.
PORTRAIT DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE

(1457) du musée de Francfort; celle du musée de Turin, et surtout, au musée des Offices de Florence, le *Portrait d'un bourgeois flamand avec sa femme*, formé de deux volets réunis aujourd'hui sous le même cadre. La tête de l'homme est de premier ordre et vaut presque un Holbein. Cristus est mort en 1472.



Musée d'Anvers

ROGIER VAN DER WEYDEN. — L'ORDINATION, LE MARIAGE, L'EXTRÊME-ONCTION

Volet de gauche du triptyque des Sept Sacrements.

Trois grands noms dominent la peinture flamande primitive : van Eyck, van der Weyden, Memling. Il semblerait vraiment qu'avec van Eyck le dernier mot eût été dit; mais l'art est comme la nature, toujours divers, toujours nouveau.

L'École de Bruges avait eu la grandeur solennelle et la vérité précise; l'École brabançonne, dont le fondateur sera Rogier de la Pasture — en flamand Rogier van der Weyden — sera moins minutieuse dans le détail; elle recherchera, comme les van Eyck, d'ailleurs, l'effet *un* de l'ensemble; elle dépassera ces maîtres par la puissance du caractère, par la profondeur du sentiment dramatique.

Rogier naquit à Tournai en 1399 ou 1400. Il fit ses études un peu tard, chez Pierre Campin — encore un des maîtres, célèbres en leur temps, dont on ignore tout — fut élu maître de la corporation des peintres de sa ville natale en 1432, l'année même où le retable de Gand était exposé, et s'établit à Bruxelles. Il travailla pour la ville, pour des corporations et des couvents, certainement aussi pour Philippe le Bon; partit en 1449 pour l'Italie, où Lionel d'Este, les Sforza, les Médicis, lui firent des commandes, et revint à Bruxelles, où il mourut en 1464. Ses ouvrages sont restés oubliés pendant trois siècles. Un seul est daté, la *Descente de croix* de Saint-Pierre de Louvain (1443). Trois autres sont d'une authenticité incontestable; le *Jugement dernier* de l'hospice de Beaune, son ouvrage le plus important, fut exécuté en 1451-1452 pour Nicolas Rollin, chancelier de Bourgogne, celui-là même qui avait commandé à van Eyck la *Madone* du Louvre.

Le triptyque donné en 1445 aux chartreux de Miraflores par le roi Jean II d'Espagne, aujourd'hui au musée de Berlin, n'eût-il conservé que son panneau central, la *Mise au tombeau*, suffirait à la gloire du maître. On reproche à Rogier la longueur, la maigreur de ses figures de Christ; mais la mode le permettait ou le voulait ainsi, et personne n'a donné au divin supplicié un aspect plus profondément humain, une expression plus tragiquement douloureuse; et il faudrait remonter jusqu'à Giotto pour trouver quelque chose de comparable au geste de douleur de la mère prenant son fils à bras le corps dans une étreinte désespérée, et déposant un dernier baiser sur ce visage où coule encore la sueur de l'agonie.

Le triptyque de la *Nativité*, commandé par Pierre Bladelin, en 1460, pour l'église de Middelbourg (musée de Berlin), est d'un sentiment moins dramatique, mais non d'un art moindre : dans le panneau central, le donateur rivalise de caractère avec les beaux portraits de van Eyck, et la Vierge, qui adore l'Enfant couché dans les plis de son manteau, offre un mélange indicible de grandeur, de grâce et de tendresse.

Avec d'aussi authentiques éléments, rien n'a été plus facile, malgré d'inévitables divergences de goût, que de reconstituer l'œuvre du maître.

On peut lui attribuer sans hésitation une merveilleuse *Déposition de croix* du musée de Vienne, longtemps placée sous le nom de van Eyck. Son type de Christ émacié se retrouve dans la *Crucifixion* du même musée et, presque identiquement, dans celle du musée de Madrid. La ressemblance du type ne prouverait rien, si elle n'était corroborée par la qualité d'art; ainsi la *Crucifixion* du musée de Dresde n'est qu'un pastiche d'atelier, fait de figures empruntées à la *Crucifixion* de Vienne et à la *Mise au tombeau* de Madrid; tandis que le beau *Christ en croix* du musée de Bruxelles, dans lequel les figures du Christ, de saint Jean et de la Vierge sont presque identiques à celles de la *Crucifixion* de Madrid, nous a toujours paru, conformément à l'avis de certains critiques et contrairement à l'opinion de certains autres et du catalogue, être une œuvre incontestable de Rogier.



Musée des Offices, Florence.

HUGO VAN DER GOES. PORTRAIT D'HOMME

C'est encore sur des considérations d'art par que nous nous appuierons pour attribuer à Rogier — d'accord cette fois avec le catalogue — une œuvre discutée : la *Tête de femme en pleurs* du musée de Bruxelles, qui se retrouve dans plusieurs des ouvrages authentiques du maître.

On ne peut tout citer, parmi tant d'autres beaux ouvrages du chef de l'École brabançonne. Il nous est pourtant impossible

de passer sous silence les *Sept Sacrements* du musée d'Anvers, œuvre un peu froide au premier coup d'œil, mais où se trouvent tant d'admirables épisodes; de même encore, un petit tableau qui déconcerte par l'aspect d'aquarelle de son fond de paysage, uniformément brun aujourd'hui, jadis vert: la *Déposition de croix* du Louvre. Jamais le grand dessinateur que fut Rogier van der Weyden n'a été plus puissant. Si une longue tradition ne nous avait pas habitués à rechercher avant tout la noblesse des lignes, qui est d'ailleurs le but suprême de l'art quand elle se superpose à la vérité, nous verrions peut-être plus facilement ce qu'il y a de vérité observée dans la raideur de ce cadavre si douloureusement humain, dans la lividité, dans l'étirement des traits de son visage convulsé par la douleur. On se demande si, pour mieux peindre ces figures, où l'horreur le dispute à une sorte de sublime, les artistes d'autrefois n'allaient pas assister aux spectacles de torture et de supplice que l'on n'économisait guère en ce temps-là. Mais si, mettant de côté l'émotion inhérente au sujet, ainsi que la part de vérité profonde exigible dans tout chef-d'œuvre, vous examinez la composition au point de vue du coloriste pur, vous trouverez que là encore Rogier a été incomparable. La qualité et l'unité des tons dans le corps du Christ, dans le linge sur lequel repose sa tête affreuse, dans les plis superbes de la robe de la Vierge, sont incomparables, comme les relations réciproques de ces trois tons.



Musée de Bruxelles.

THIERRY BOUTS. — L'EMPEREUR OTHON RÉPARANT L'INJUSTICE QU'IL A COMMISE



Phot. Alinari. Galerie de S. M. Nuova, Florence.

HUGO VAN DER GOES. — SAINTE MADELEINE, SAINTE MARGUERITE, LA MÈRE ET LA FILLE DE FOLCO PORTINARI

Les élèves, les imitateurs de Rogier van der Weyden et ceux qui furent influencés par ses ouvrages se comptent par centaines dans les Pays-Bas et au dehors. Le plus grand des peintres allemands de la seconde moitié du XVe siècle, Martin Schongauer, fut son élève. Mais l'influence de Rogier s'étendit encore dans un autre domaine. On sait qu'il fut employé, selon l'usage, à mettre en couleur des statues et des bas-reliefs; des arguments assez sérieux, sans être décisifs, ont été mis en avant pour prouver qu'il fut lui-même un statuaire; mais une chose certaine, c'est que, pendant près de cinquante ans, de nombreux sculpteurs l'imitèrent fidèlement, au point de reproduire l'arrangement de ses compositions et les types mêmes de ses figures.

Le Vasari des Pays-Bas, Carel van Mander, était un classique imbu des principes de la peinture italienne décadente. Il a pourtant apprécié van der Weyden à sa valeur. Nous citerons comme conclusion son jugement, écrit peu avant 1604: « Van der Weyden a puissamment contribué au progrès de notre art non seulement pour la conception, mais pour l'exécution plus parfaite au point de vue des attitudes, de l'ordonnance et de la traduction des mouvements de l'âme, douleur, joie, colère... » On ne saurait mieux dire.



LE CHEVALIER ENTRE LA PAIX, LA MISÉRICORDE ET LA GRÂCE DE DIEU
Tapisserie flamande de la fin du XVe siècle (ancienne collection Schütz).

L'histoire de l'art des Pays-Bas se compose de chaînons encore mal reliés. Que sont devenues les innombrables peintures murales et autres de Hugo van der Goes ? Une seule œuvre de lui est connue, c'est le grand triptyque de l'*Adoration des bergers*, que lui commanda Thomas Portinari et qui a passé de Santa Maria Nuova au musée des Offices de Florence. L'œuvre est riche et belle, les têtes des bergers, notamment, sont d'un bon réalisme discret qui a, sans aucun doute, fort impressionné Lorenzo di Credi. Hugo était peintre à Gand en 1465; il entra en 1475 au couvent de Rouge-Cloître, où des personnages princiers venaient le voir, devint fou et mourut en 1482. Voilà tout ce qu'on sait de cet homme jadis si célèbre. Si, pourtant : on lui attribue parfois, sans preuve certaine, le portrait d'homme du musée d'Anvers catalogué sous le numéro 254 et sous le nom de Memling, qui est, en tout cas, une œuvre de premier ordre.

Juste de Gand, lui aussi, est presque un illustre inconnu. On sait qu'il travailla à la cour d'Urbin entre 1465 et 1475, où, par bonheur pour lui, on voit encore une belle *Cène*, que les historiens d'art apprécient très haut, pour son franc naturalisme et sa couleur assez riche. Ses têtes idéales de *Philosophes*, dont quatorze ont émigré au Louvre et dont les autres se trouvent à la galerie Barberini, à Rome, sont de moindre valeur.

Jusqu'à présent, c'est la Flandre qui a porté tout le fardeau de gloire de la peinture des Pays-Bas. La Hollande n'a été que son élève, mais une élève habile et non sans quelque originalité. Toute une école de sculpteurs de talent, reconnaissable à une certaine sobriété dans les plis, existait en Hollande au XIVe siècle; et si l'on pouvait enlever le badigeon qui recouvre les murailles des églises de ce pays, on y trouverait les fresques dont de vieux documents font mention.

Quant aux peintres de tableaux, leur berceau, en Hollande, fut Harlem. Albert van Ouwater, dont van Mander fait un contemporain des van Eyck, leur fut certainement postérieur, si l'on en juge par l'aisance des mouvements et l'élégance relative des figures de la *Résurrection de Lazare* du musée de Berlin, récemment retrouvée. Le style roman de l'église dans laquelle se passe la scène prouve pourtant qu'il ne faut pas non plus la mettre trop avant dans le XVe siècle. Admettons que sa période de production fut comprise entre 1440 et 1470. Il était célèbre également pour la beauté de ses fonds de paysage.

Son élève Gérard de Harlem, appelé aussi Gérard de Saint-Jean, parce qu'il habitait chez les frères johannites, mourut à vingt-huit ans. Il eut néanmoins le temps de surpasser son maître, tant pour le paysage que pour les figures, comme en témoignent ses deux très beaux volets du musée de Vienne, dont l'un est une *Mise au tombeau*, son *Christ rédempteur* du musée d'Amsterdam et sa *Résurrection de Lazare*, au musée du Louvre.

Thierry Bouts (parfois appelé par corruption Stuerbout) naquit aussi à Harlem, en 1420. Il mourut en 1475. Il termina sans doute son éducation chez Rogier van der Weyden, à Louvain, où on le trouve marié dès 1448; mais il avait conservé de ses premières études dans son pays le goût pour la vérité du paysage et le caractère des têtes. Ses ouvrages furent longtemps attribués à Memling, ce qui était un honneur pour lui, car il ne s'élève pas à la hauteur de ce doux génie. Ils sont devenus faciles à reconnaître dès qu'on a pu en identifier un seul. En effet, le type de ses têtes est très particulier : ovale allongé, pommettes saillantes, yeux dont la paupière supérieure atteint presque la saillie du front, dont la paupière inférieure est large et un peu gonflée; barbes assez longues et extrêmement soyeuses chez les personnages qui ne sont pas des portraits. Le musée de Bruxelles possède de lui son œuvre la plus importante, deux tableaux avec figures de grandeur naturelle ayant pour sujets des scènes de la *Sentence inique de l'empereur Othon*, et une *Cène* presque semblable à celle que le peintre avait faite pour Louvain. Les deux volets de celle-ci, habilement dédoublés,



Phot. Hanfstaengl. Pinacothèque de Munich.

THIERRY BOUTS. — LA RÉCOLTE DE LA MANNE

ont fait quatre tableaux, que se partagent Munich et Berlin.

Avec Bouts s'éteint l'éclat relatif, mais encore très intense, des Primitifs hollandais. Retournons à Bruges ; nous y trouverons un peintre né en Allemagne, mais qui ne ressemble en rien aux peintres de l'École de Cologne et qui compte parmi les plus pures gloires de l'art flamand.

Hans Memling naquit, semble-t-il, d'après les plus récentes découvertes, à Mœmlingen, près de Mayence, sans doute avant 1440. Il mourut le 11 août 1494. Sans en avoir la preuve écrite, on peut considérer comme certain qu'il fut l'élève de Rogier van der Weyden. Les biographes ont substitué une légende aux détails inconnus de son histoire : forcé, par son inconduite, de s'engager comme soldat, il serait tombé malade, aurait été recueilli dans l'hospice de Saint-Jean de Bruges, et c'est par reconnaissance qu'il aurait peint pour cet hospice la célèbre *Châsse de sainte Ursule*. En réalité, il fut, au contraire, un homme très rangé, riche bourgeois de la ville de Bruges, où il acheta trois maisons. En 1464, l'année même de la mort de Rogier van der Weyden, il était déjà célèbre, puisque l'abbé de Saint-Bertin, à Saint-Omer, lui commanda deux panneaux ayant pour sujet la *Vie de saint Bertin*.

Les van Eyck avaient cherché la grandeur; Rogier, le pathétique; Memling préférait la grâce, l'élégance, l'émotion tendre et communicative. Sa célèbre *Châsse*, qui attire tant de visiteurs à Bruges, illustre une touchante légende : sainte Ursule et ses compagnes sont de jeunes femmes d'une exquise élégance; les voilà à Cologne, à Bâle, puis à Rome, où le pape leur donne sa bénédiction; mais, hélas! au retour, les païens de Cologne attaquent leur bateau, criblent de flèches les pauvrettes éperdues.

Tout est délicieux et touchant dans ces six tableaux aux couleurs vives, qui font penser à de brillantes miniatures. Mais le peintre s'est élevé plus haut, et il lutte parfois avec ses deux devanciers dans des œuvres du même musée Saint-Jean : la belle *Adoration des mages*, où la Vierge est si digne et si pure, l'Enfant divin si vivant, le roi nègre si royalement élégant; le *Mariage mystique de sainte Catherine*, un pur chef-d'œuvre, où toutes les figures respirent la grâce la plus noble, où le paysage est d'une étonnante vérité, où la couleur est si sobre et si riche à la fois; enfin la *Mise au tombeau*, qui le montre capable d'une émotion profonde et communicative.

Les aventures extraordinaires qu'un biographe à court de copie lui avait prêtées, un de ses ouvrages les a subies : c'est le *Jugement dernier*, que possède aujourd'hui l'église Sainte-Marie de Dantzig. Les Portinari l'avaient mis avec une cargaison sur un navire qui partait pour l'Angleterre; le navire fut capturé en cours de route, et depuis lors (1473) le tableau est resté à Dantzig. C'est un de ses plus parfaits chefs-d'œuvre en même temps qu'une de ses compositions les plus importantes. Au centre, le Christ et les saints du paradis assistent à la pesée des âmes; saint Michel, cuirassé d'or, tient une balance où les humains, qui sortent de leurs tombes, vont savoir chacun à leur tour si le plateau va les faire monter au ciel ou les condamner à l'éternel supplice. Sur le volet de gauche, les démons saisissent et torturent les nombreux damnés. Sur celui de droite, les moins nombreux élus, dépouillés aussi de tout vêtement, viennent en groupe, l'un après l'autre, s'agenouiller devant saint Pierre, puis se dirigent vers la porte du paradis, qui est celle d'une église ogivale, et sont reçus par des anges aux ailes déployées qui leur donnent des vêtements, pendant qu'au-dessus d'eux et sur les tours et les toits de l'édifice d'autres anges font retentir des hymnes d'allégresse. Mais ce qu'on ne peut exprimer avec des paroles, c'est la grâce pudique de ces corps d'adolescents, de jeunes filles, la souplesse de leur modelé, l'arabesque de cette foule dont les lignes s'enchevêtrent et se déroulent dans une ravissante eurythmie.


Musée de l'hôpital Saint-Jean, Bruges.

MEMLING. — LA CHÂSSE DE SAINTE URSULE

Parmi ses nombreuses compositions, nous citerons encore le *Crucifiement* à doubles volets du dôme du Lubeck, d'abord parce qu'il mérite pleinement d'être signalé, ensuite parce que des historiens d'art d'une grande valeur ont cru devoir, bien à tort selon nous, l'exclure de l'œuvre de Memling.

Une figure isolée, un portrait, un simple buste a quelquefois permis à Memling de se montrer grand peintre. Quelques critiques veulent lui rendre le superbe portrait d'homme du musée d'Anvers attribué à Antonello de Messine. Ce serait un de ses plus beaux ouvrages, mais nous lui préférons encore de beaucoup un petit tableau du musée des Offices, un *Saint Benoît* en buste,



Musée de l'hôpital Saint-Jean, Bruges.

MEMLING. — LA MORT DE SAINTE URSULE

Un des dix panneaux décorant la Châsse de sainte Ursule.



Musée de B[illegible]

VAN OUWATER.

LA RÉSURRECTION DE LAZARE

sorte de portrait exquisement idéalisé, dans un paysage de rêve, et le *Portrait d'un membre de la famille de Croy*, au musée d'Anvers, qui est un chef-d'œuvre. Memling est plus varié et surtout plus inégal que ses deux prédécesseurs. On ne doit le juger que sur ses meilleures peintures, qui traduisent les rêves d'une âme tendre et mélancolique, passionnée pourtant.



Musée de l'hôpital Saint-Jean, Bruges.

MEMLING. — PORTRAIT DE MARTIN VAN NIEUVENHOVE

Nous aurions pu signaler encore plusieurs peintres d'une certaine valeur, tels que le maître de Flémalle ou de Mérode, élève de Rogier van der Weyden; mais il faut savoir se borner. Quant à Jérôme van Bosch, l'auteur bien connu des Diableries, et à Gérard David, Hollandais de Oudewater, qui fit son éducation à Bruges, ils ont travaillé au moins autant dans le XVIe siècle que dans le XVe. Il nous semble donc juste de clore avec Memling, le maître délicieux qui complète si bien la trinité des plus grands Primitifs flamands, cette revue rapide, trop rapide pour être complète.

L'art du XVe siècle, aux Pays-Bas, n'est pas le résultat d'une génération spontanée. Une tradition assez longue, de nombreux essais antérieurs, que l'on commence à deviner, permettent de lui trouver des racines dans le pays même où il a pris naissance. Mais l'Italie, surtout par ses peintres, la France par ses sculpteurs et ses miniaturistes, lui ont prêté leurs sujets, leur art de composition. Le puissant réalisme des van Eyck ne se trouve-t-il pas chez Masaccio? Rogier van der Weyden est-il supérieur à Giotto? Et qui donc oserait subordonner à l'œuvre de Memling celui du divin moine de Fiesole?



Musée de Bruxelles.

MEMLING. — PORTRAIT DE BARBARA VAN VLAENDENBERGH

Deux prérogatives appartiennent en propre aux Flamands : nul ne les a dépassés, au XVe siècle, pour la vérité du paysage non plus que pour la magnificence de la couleur

E. DURAND-GRÉVILLE.



Phot. Braun, Clément et Cie.

LA VIERGE, SAINT GEORGES ET SAINT DONATIEN. — MUSÉES DE BRUGES ET D'ANVERS.





ADAM KRAFFT. — DEUX STATIONS DU CHEMIN DE CROIX DE NUREMBERG

LA SCULPTURE
ET LA PEINTURE GOTHIQUES EN ALLEMAGNE
AU XVe SIÈCLE



Eglise de Xanten.
DÉTAIL D'UNE STALLE

L'ALLEMAGNE du xve siècle fut, comme la France, tributaire des Flandres. Seule, sur les bords du Rhin, l'École de Cologne maintint son indépendance. Le réalisme flamand, parfois si brutal dans les expressions, si confus dans l'ordonnance, fut encore outré par les artistes allemands. Bien peu réussirent à s'affranchir de formules rapidement devenues conventionnelles et à entrevoir, par-dessus toutes les laideurs et toutes les misères, un idéal supérieur de beauté. Néanmoins les écoles allemandes du xve siècle ont déployé une vitalité et une verve merveilleuses bien faites pour piquer la curiosité, parfois même pour exciter l'admiration de tous les amis de l'art. Elles ont préparé le splendide essor de l art allemand au siècle suivant pendant la Renaissance.

LA SCULPTURE

Si nous commençons par la sculpture, c'est uniquement afin de ne pas bouleverser l'ordre adopté jusqu'ici. En réalité, différente en cela de l'École flamande, de l'École française, tout comme de l'École italienne, la sculpture allemande n'exerça guère d'influence sur la peinture. C'est que tous les maîtres que nous allons énumérer étaient des artistes habiles, sachant faire vivant, s'élevant parfois à l'éloquence, mais sans le génie supérieur d'un Claus Sluter ou d'un Donatello.

Les plus éminents représentants de la sculpture allemande du xve siècle appartiennent aux Écoles de Souabe et de Franconie. Ulm et Nuremberg sont les deux centres par excellence de leur activité. Le bois, telle est la matière qu'ils travaillent de préférence. A Ulm, Georges Syrlin le Vieux orna la cathédrale de ses magnifiques stalles, avec les bustes de patriarches, de prophètes, de sibylles, de sages de l'antiquité (Pythagore, Ptolémée, Cicéron, Virgile, etc.), de saints, etc. (1469-1474). Dans cet ensemble, qui déborde de verve, l'artiste a varié à l'infini la caractéristique des personnages, en y mêlant, comme l'a dit



GEORGES SYRLIN. — LES SIBYLLES
Détail des stalles de la cathédrale d'Ulm.



Cathédrale d'Ulm.

BUSTE DE SYRLIN PAR LUI-MÊME

Michelet, la nature et l'idéal. Il excelle surtout dans les types féminins, tour à tour riants ou réfléchis, langoureux ou ascétiques. Les belles stalles de Blaubeuren (1493) sortent également du ciseau de Syrlin ou d'un de ses disciples, de même que celles de Geislingen (1512).

La basse Franconie, de son côté, s'enorgueillit d'une magnifique floraison d'art. Généralement on attribue les meilleurs de ses retables au sculpteur Till ou Tilman Riemenschneider (✝ 1531), de Wurtzbourg (ouvrages à Wurtzbourg, à Rothenbourg, à Bamberg, où se trouve le mausolée de l'empereur Henri II). Ce maître travaillait également la pierre et le bois. Ses figures se distinguent par une certaine mièvrerie et ses draperies par leurs plis recroquevillés.

A Nuremberg, deux vaillants sculpteurs, Adam Krafft et Veit Stoss, excellent à mettre dans la pierre ou le bois la souplesse et l'éloquence de la vie.

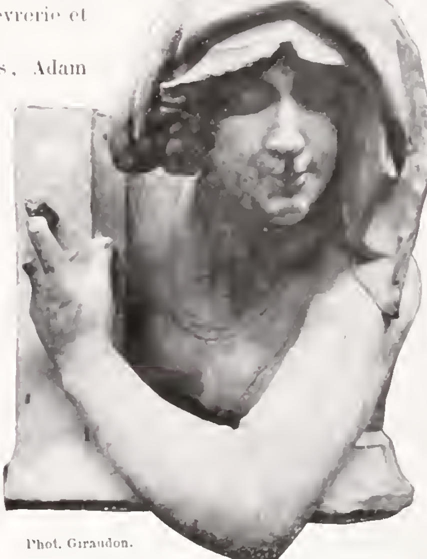
Krafft (✝ 1507) s'est illustré par son *Chemin de croix* (1490), qui se développe le long de la route conduisant de Nuremberg au cimetière Saint-Jean et qui abonde en traits pathétiques, malheureusement gâtés par une confusion extrême et l'ignorance des règles les plus élémentaires de l'ordonnance. Le monument funéraire de Schreyer, à l'église Saint-Sébald, contient également des scènes de la Passion, mouvementées et dramatiques, mais ici encore la multiplicité des plans enlève toute unité à l'action. Enfin, dans son superbe tabernacle en pierre de l'église Saint-Laurent, haut de 64 pieds, l'artiste s'est fait violence pour plier ses figures aux exigences de la composition architecturale. Par une pensée toute chrétienne, il s'est représenté lui-même avec ses compagnons, agenouillés et soutenant sur leur dos, comme un autre Atlas, le soubassement du monument. Krafft nous séduit par son art robuste plutôt qu'élégant, sa franchise, sa conviction, sa verve dramatique.

Tout autre est Veit Stoss (✝ 1533), qui s'était fixé quelque temps à Cracovie, où quelques-uns le font naître et où il a décoré le maître-autel de Notre-Dame par un *Couronnement de la Vierge*. Mais c'est à Nuremberg qu'on voit la plus grande partie de son œuvre.

Veit Stoss sculptait le bois; mais il renouvela les procédés et la méthode de ses devanciers. Ceux-ci d'ordinaire exécutaient de vastes panneaux divisés en plusieurs champs, où leur sujet se scindait en scènes successives. Les figures étaient peintes de couleurs vives sur un fond doré. Les draperies présentaient des plis lourds et grossièrement cassés. Veit Stoss apporta à cette sculpture naïve une perfection et une délicatesse ignorées jusqu'à lui. Dans sa *Couronne de roses* de l'église Saint-Laurent, qui date de 1518 et qu'on regarde comme son chef-d'œuvre, il a suivi la tradition et représenté en une série de médaillons les *Sept Joies de la Vierge* (Annonciation, Visitation, Nativité, Adoration des mages, Résurrection du Christ, Effusion du Saint-Esprit, Couronnement de la Vierge). Au sommet trône Dieu le Père entouré d'anges. Mais, au lieu d'une décoration de gothique flamboyant comme l'employaient beaucoup de ses contemporains encore, Veit Stoss a mis, pour relier les sept médaillons, une simple couronne de roses. On lui attribue aussi le maître-autel de la cathédrale de Bamberg, daté de 1526, qui représente la *Vie du Christ et de la Vierge*, un beau *Christ en croix* dans l'église Saint-Sébald à Nuremberg, une *Vierge*, etc.



VEIT STOSS.
LA VIERGE DE NUREMBERG
(Fragment.)



Phot. Giraudon.

NICOLAS DE LEYEN.
BUSTE DE BARBE D'OTTENHEIM

L'École du Tyrol compte pour principal représentant Michel Pacher de Bruneck (✝ 1498), à la fois sculpteur et peintre. Ses œuvres se distinguent par la noblesse et la pompe de l'ordonnance, ainsi que par un véritable sentiment de la beauté. Ce maître se plaît aux scènes mouvementées et touffues (retables en bois de Gries, de Saint-Wolfgang, de Botzen, de Salzbourg). Ses types juvéniles ont autant de grâce que ses types de vieillards ont d'énergie ou de majesté.

L'École alsacienne, à son tour, s'honore de deux bustes, pleins de vie et de verve : celui du *Comte Jacques de Lichtenberg* et de sa belle maîtresse *Barbe d'Ottenheim*, sculptés à Strasbourg, en 1463, croit-on, par Nicolas de Leyen (les origi-



Église de Xanten.

LA MISE AU TOMBEAU (XVe-XVIe SIÈCLE)

naux ont péri en 1870; les moulages se trouvent au Trocadéro).

D'innombrables autres sculptures, principalement sur bois, fouillées comme des châsses, d'une invention vive et riche, parfois d'un mérite transcendant, peuplent le reste de l'Allemagne. Citons, au hasard, celles de l'église de Xanten (xve-xvie siècle), où la rudesse germanique est tempérée par un souffle de beauté.

LA PEINTURE

Un phénomène réconfortant autant qu'inattendu, c'est l'apparition, sur les bords du Rhin, de l'École dite de Cologne. Longtemps on a cru qu'elle était tributaire de l'École de Bruges et des van Eyck, mais les dates s'y opposent. En effet, dès 1380, il est question de maître Guillaume (Wilhelm) de Cologne comme d'un peintre hors ligne. Ce Guillaume est-il l'auteur de la série de Vierges conservées au musée de sa ville natale, ainsi qu'à Munich et à Berlin ? Le problème n'a pas été résolu. Ce qui est certain, c'est que les Vierges en question, d'une grande fraîcheur d'inspiration, d'un grand charme de coloris, quoique d'une facture molle et d'un modelé estompé, forment un groupe à part, sans nulle trace d'influence flamande. On les reconnait à leur tête ronde, à leur bouche mignonne, à leurs yeux noyés de langueur, à leur chevelure d'un blond de miel. Rien de plus flou, rien de moins écrit.

Le prince des peintres colonais, maître Stephan (Étienne) Lochner ou Lothner († 1451), est le Fra Angelico des bords du Rhin. Son chef-d'œuvre est le « Dombild » ou retable de la cathédrale, peint à l'huile, entre 1430 et 1440 (l'Annonciation, l'Adoration des mages, des saints). Les figures y sont à la fois solennelles et souriantes; elles dégagent un délicieux parfum de jeunesse et de candeur, qui nous transporte dans des régions enchantées; le sol est parsemé des plus jolies fleurs. Une autre page célèbre de maître Stephan, la *Vierge au buisson de roses* (musée de Cologne), véritable symphonie en bleu, s'impose à l'admiration par une sorte de grâce irrégulière et nonchalante qui n'exclut pas l'intensité du sentiment mystique. Tout autre est la *Vierge à la violette*, du musée archiépiscopal de la même ville : rien n'égale la limpidité et la fraîcheur de cette gamme rouge, relevée de rose et de blanc de neige (seule, la robe bleue de la Vierge fait contraste). C'est un véritable feu d'artifice, une explosion de lyrisme, et cependant elle est pleine de recueillement intérieur.

Entre ces têtes, aux traits soit atrophiés, soit estompés, et les têtes de Fra Angelico, on constate toute la différence qui sépare le type allemand du type italien, une race lymphatique d'une race de passionnels. Mais l'inspiration est la même : l'âme se dégage à travers l'enveloppe terrestre; dans ce monde idéal, fait de poésie et de piété, il n'y a place que pour les sentiments purs et nobles. Inférieur à son émule italien pour l'élégance des figures, la noblesse ou la vigueur de la composition, maître Stephan l'emporte sur lui par son sentiment des beautés de la nature végétale. Rien de plus frais que les paysages qui encadrent ses Vierges : gazon émaillé de fleurs mignonnes, haies vives, rosiers.

Chez les uns d'ailleurs comme chez les autres la couleur est conventionnelle



Phot. Neurdein — Musée du Louvre.

ÉCOLE DE COLOGNE. LA DESCENTE DE CROIX



Musée de Cologne

STEPHAN LOCHNER. — LA VIERGE AU BUISSON DE ROSES

encore; de même que chez les peintres du XIVe siècle l'or forme la note dominante.

Le côté faible des peintures colonaises, c'est l'anatomie : ni maître Guillaume, ni maître Stephan ne semblent avoir la moindre notion de la structure du corps humain. Nous avons affaire à des coloristes, non à des dessinateurs, tels que l'étaient les Florentins.

L'École de Cologne ne survécut guère à maître Stephan. Elle se laissa gagner à la longue par l'influence flamande et finit par imiter les types réalistes créés par les frères van Eyck, ainsi que leurs fonds de paysages. Les tableaux de style légendaire, l'*Histoire de saint Georges*, l'*Histoire de saint Hippolyte*, ou encore la *Crucifixion*, conservés au musée de Cologne, n'ont plus rien à envier aux maîtres de Bruges et de Bruxelles. Aussi bien cette école, purement lyrique, faite pour vivre d'idéal, n'avait plus de raison d'être du jour où la curiosité envahissait les esprits.

L'École du haut Rhin se montre plus vite accessible au réalisme, plus appliquée à l'étude et au rendu fidèle de la nature. A Strasbourg, nous rencontrons les noms de Hans Hirz (mort avant 1466), qui paraît avoir eu de son temps une grande renommée, et de Hans Tieffental de Schlestadt. A Bâle fleurit à ce moment maître Lawlin; à Tiefenbronn, Lucas Moser exécute, en 1431, un autel qu'on admire encore dans l'église de cette localité et qui montre l'influence de Cologne, mais avec un sens de la nature plus développé. L'influence flamande, à son tour, se fait jour dans une œuvre anonyme, à la galerie de Donaueschingen, les *Saints Ermites Paul et Antoine*, datée de 1445. Un autre artiste de ces pays, Juste d'Allemagne, importera cette influence en Italie dans son *Annonciation*, peinte à Gênes, au couvent de Santa Maria di Castello (1451).

Mais c'est Colmar qui devient le vrai centre de l'École du haut Rhin avec Gaspard Isenmann († 1466), auteur, en 1462, du maître-autel de Saint-Martin de Colmar (fragments au musée de cette ville) : nous y voyons un artiste tout à fait réaliste, parfois même rude, burlesque et tout imprégné de la technique flamande.

Martin Schongauer, dit aussi Martin Schœn († 1491), l'élève du précédent, est le peintre le plus célèbre de l'école. Ses ouvrages — la *Vierge au buisson de roses* (1473), à l'église Saint-Martin de Colmar, les *Scènes de la Passion et de la Vie de la Vierge* (au musée de Colmar) — sont plus ou moins inspirés de Rogier van der Weyden; ils respirent la grâce et le recueillement. Aussi a-t-on appelé Schongauer le Pérugin allemand. Sa richesse d'imagination, sa puissance d'expression se manifestèrent aussi dans quantité de gravures sur cuivre.

L'École de la Souabe a trois centres : Ulm, Augsbourg et Nordlingen. A Ulm, nous avons à compter avec Hans Schüchlin (vers 1440-1505). C'est un artiste de tempérament moyen, qui, ayant connu les Flamands et les Colonais, se montre influencé surtout par Stephan Lochner et Thierry Bouts; ses tableaux (dont le principal est le retable de Tiefenbronn, imité, ce semble, par Schongauer) dénotent une connaissance remarquable de la perspective.

Son élève favori, qui devint son gendre, Barthélemy Zeitblom (de 1450 à 1517 environ), avec lequel il peignit à Munster, près d'Augsbourg, les volets d'un autel (aujourd'hui conservé à la galerie de Budapest), fut non seulement le meilleur artiste de l'école, mais encore un des maîtres les plus caractéristiques et les plus grands de l'art allemand du XVe siècle, par son respect de la vérité, la noblesse et la beauté de ses figures, le soin et la sûreté de son dessin, la beauté de son coloris, vigoureux et lumineux; mais il manque de chaleur et de passion. Ses principales œuvres sont l'autel d'Eschbach (musée de Stuttgard; la prédelle représentant la *Sainte Face* est au musée de Berlin), le retable de Blaubeuren, les scènes de la *Légende de saint Valentinien* (musée d'Augsbourg), et surtout les autels de Herberg (musées de Stuttgart et de Sigmaringen).

Citons encore un moine de Rothenbourg, Martin Schwarz, dont les œuvres se distinguent par une pureté, une douceur et une grâce délicieuses (*Scènes de la vie de la Vierge*, au musée Germanique de Nuremberg).

L'École d'Augsbourg, qui devait nécessairement se ressentir de la prospérité de cette ville commerçante, surpassa celle d'Ulm. Son peintre le plus fameux est Hans Holbein le Vieux (né vers 1460, mort entre 1517 et 1524). On possède de lui quatre panneaux (à la cathédrale d'Augsbourg) illustrant la *Vie de la Vierge* (1493); puis une *Madone avec l'Enfant* (1495); musée Germanique de Nuremberg, des *Scènes de la Passion* (galerie de Donaueschingen), et l'autel de *Saint-Sébastien* (Pinacothèque de Munich), d'une tonalité douce,



Musée archiépiscopal de Cologne.

ST. LOCHNER:

LA VIERGE A LA VIOLETTE



Cathédrale de Colmar.

MARTIN SCHONGAUER.

LA VIERGE AU BUISSON DE ROSES

claire et chaude, où les figures de sainte Barbe et de sainte Élisabeth, sur les volets, dénotent l'influence de l'Italie, qu'il avait dû visiter vers 1510. Toutes ces œuvres se distinguent par une observation attentive, une exécution large et vive; mais, quoique Holbein soit plus dramatique que Zeitblom, elles manquent de puissance. Le style de l'ensemble est un art intermédiaire entre le réalisme terre à terre du xvᵉ siècle et la conception plus libre, plus élégante, du xviᵉ. Holbein le Vieux fut, en outre, un portraitiste excellent, à l'exécution large et, sous ce rapport, il annonce son fils immortel.

A Nordlingen fleurit Frédéric Herlin de Rothenbourg (mort en 1499 ou en 1500). Son maître-autel de l'église Saint-Georges de Nordlingen, conservé en partie au musée de cette ville, et l'autel de l'église Saint-Jacques de Rothenbourg offrent une exécution minutieuse des détails et un coloris vigoureux, qui décèlent l'influence de Rogier van der Weyden, mais manquent de liberté et de largeur de facture. Sa meilleure œuvre est un autel conservé au musée de Nordlingen (1488), dont la partie centrale représente Marie sur un trône avec l'Enfant Jésus. Ici, la liberté est plus grande, le rendu d'une extrême vérité, le coloris très beau. Aucun artiste n'a subi, comme Herlin, les influences du dehors; extrêmement instruit et habile dans tout ce qui concerne la pratique de son art, le côté technique l'emporte chez lui sur le sentiment artistique.

L'École de la Franconie se partage entre Bamberg et Nuremberg. Les premières œuvres nurembergeoises (l'autel Deichsler, au musée de Berlin, vers 1410; l'autel Imhoff, à Saint-Laurent de Nuremberg, vers 1420; les volets peints de l'autel de Saint-Déocar, 1430-1440) se montrent touchées par l'idéalisme de Cologne, enveloppées de recueillement pieux, de mystique pureté.

Mais bientôt, entre 1440 et 1450, un deuxième groupe, dont l'autel Tucher, à l'église Notre-Dame de Nuremberg, est le type, montre une préoccupation extraordinaire de l'expression individuelle et une passion qui va jusqu'au tragique.

En 1450, enfin, une révolution s'opère avec l'introduction, par Hans Pleydenwurff (1472), le maître de Wolgemut et le plus génial des peintres nurembergeois du xvᵉ siècle, de la technique flamande et du style des van Eyck et de Rogier van der Weyden (*Crucifixions*, à la Pinacothèque de Munich et au musée Germanique de Nuremberg; *Portrait du chanoine Schœnborn*, dans ce même musée). Michel Wolgemut (1434-1519) ne fit guère que mettre en œuvre l'apport de



Phot. Hanfstaengl. Pinacothèque de Munich.

HOLBEIN LE VIEUX.

SAINTE ÉLISABETH DE HONGRIE ET SAINTE BARBE

ses prédécesseurs, mais il le fit avec infiniment d'habileté, et son atelier, d'où sortit Albert Dürer, devint rapidement célèbre. Parmi les nombreuses œuvres qu'on lui attribue avec plus ou moins de vraisemblance, citons l'autel de Hof (à Munich) et le maître-autel de l'église de Heersbruck. Un de ses élèves, Wilhelm Pleydenwurff (✝ 1494), fils de Hans, intéresse par la grâce lumineuse de son coloris, la pureté de son modelé et aussi par une certaine expression étrange, inquiétante, dans les physionomies de ses personnages (autel Peringsdorffer, au musée Germanique de Nuremberg).



Musée de Sigmaringen.

ZEITBLOM.

LA PURIFICATION DE LA VIERGE

La Bavière, à son tour, avec des centres tels que Landshut, Ratisbonne, Munich, produit une série de maîtres habiles, qu'il serait trop long d'énumérer ici. Il en est de même de l'Autriche, avec Salzbourg, Gratz, Vienne. Le Tyrol compte Hans Mueltscher d'Innsbruck et Michel Pacher, que nous avons déjà rencontré parmi les sculpteurs. Les créations de ce dernier se distinguent par la grandeur et la magnificence de la composition, la recherche du caractère et de la noblesse dans les figures, une facture savante, d'un réalisme vigoureux (musées de Munich et d'Augsbourg).

Il reste à mentionner les Écoles de Silésie, de Pologne, de Bohême, de Saxe et du nord de l'Allemagne; mais on y rencontre peu d'œuvres caractéristiques. A Breslau et à Cracovie, c'est l'influence

de Nuremberg qui domine. La Bohême, à la suite des déchirements causés par la guerre des Hussites, offre un terrain peu favorable au développement des arts, et les quelques œuvres qu'elle produit témoignent aussi de l'influence de Nuremberg. En Saxe, il n'y a guère à citer que le maître-autel de la cathédrale de Meissen, où se voit l'influence flamande, notamment celle de Hugo van der Goes. Le Brandebourg et la Prusse enfin n'offrent que très tard des œuvres locales, et elles sont peu typiques.

Telle est la peinture allemande du xve siècle. Moins fine et moins chaude que la peinture flamande contemporaine, elle a pour elle les plus sérieuses qualités techniques, en même temps que la candeur, l'invention, la verve, la variété. Si l'idéalisme triomphe chez les coloristes, chez Martin Schongauer, parfois aussi chez Holbein le Vieux ou chez Zeitblom, l'ensemble de la production garde une saveur réaliste qui dégénère trop souvent en prosaïsme ou en trivialité. L'anachronisme est la règle générale, toutes les fois qu'il s'agit de représenter des scènes de l'Ancien ou du Nouveau Testament; sous prétexte d'évocations historiques, les Herlin, les Wolgemut, les Pleydenwurff créent de vrais tableaux de genre. Il ne faut rien moins que le sérieux de leurs convictions et la limpidité de leur coloris, pour nous intéresser à leurs compositions, toujours un peu heurtées, mais riches en détails naïfs.



Phot. Hanfstaengl. Pinacothèque de Munich.

MICHEL WOLGEMUT. — LA DESCENTE DE CROIX

LA GRAVURE

Dans la première moitié du xve siècle, deux inventions capitales viennent fournir aux partisans du passé comme aux champions du progrès une arme des plus redoutables: nous voulons parler de la gravure sur bois et de la gravure sur cuivre; la première s'adressant de préférence au peuple, la seconde, d'un prix plus élevé, visant les classes supérieures. Désormais les images de sainteté, tout comme les caricatures, pourront être répandues à des milliers d'exemplaires. C'était un moyen de propagande de tout point inconnu à l'antiquité.

Les Flandres et l'Allemagne ont déployé une égale activité dans ce domaine. Les graveurs sur cuivre, tels le Maître aux banderoles et le Maître E. S., de 1466, avec sa verve brutale, ont pour rivaux Martin Schongauer, Israel van Meckenen (+1503) et Wenceslas d'Olmutz; les estampes de Schongauer, au nombre de plus de cent, se distinguent par leur vivacité, leur tendresse ou leur pathétique.

La gravure sur bois, qui ressortissait à de puissantes corporations, les « printer » des Pays-Bas, les « kartenmacher » de l'Allemagne, avait débuté par la fabrication des cartes à jouer, production profane s'il en fut. Néanmoins, d'un bout à l'autre du xve siècle, elle mit au jour d'innombrables images de sainteté. C'est un monde fort triste que celui qui y apparait, spécialement dans les feuilles volantes, destinées au peuple des campagnes. L'idée et la forme y sont comme déprimées par le sentiment général de malaise et de misère; l'atmosphère y est lourde et étouffante, l'horizon borné.

Dans la seconde moitié du xve siècle les Frères de la vie commune, établis dans les Flandres, publièrent la série connue sous le nom de *Livres des pauvres*, série composée d'une vingtaine de volumes. Ici nous avons affaire à de vraies œuvres d'art. Parmi ces précieux incunables, la première place revient au *Cantique des Cantiques*. On dirait un *Songe de Poliphile* chrétien : même sobriété dans le travail du burin (des tailles parallèles, sans hachures; c'est exactement le système cher aux préraphaélites modernes); même fraicheur, même suavité. Trois ou quatre figures — l'époux, l'épouse, les compagnes de celle-ci — en font d'ordinaire tous les frais. Nulle recherche de la mimique, nulle déclamation, nul apprêt. Quelques gestes, réduits à leur plus simple expression, parfois même un peu gauches (des mains levées, étendues ou jointes), suffisent à ce vrai poète pour traduire les impressions de ses héros ou héroïnes, tous délicieusement juvéniles, chastes et mystiques; avec des acteurs si élémentaires, il donne à ses scènes un exquis parfum de poésie.

Dans le *Speculum humanæ salvationis* (le Miroir de la rédemption humaine) et dans l'*Oraison dominicale* on retrouve les mêmes figures attachantes. Puis c'est le tour de l'*Ars moriendi* (l'Art de mourir), où la sévérité et l'austérité des scènes s'accordent bien avec les enseignements du texte. Dans l'*Apocalypse*, enfin, le dessinateur s'est avant tout préoccupé de frapper fort : la vigueur du souffle fait oublier la lourdeur et la brutalité des compositions.

Vers la fin du siècle, l'horizon s'éclaire et l'on voit paraître les illustrations du *Térence*, publié à Strasbourg en 1496, vives et spirituelles, et celles de la *Chronique de Nuremberg* (1493), dessinées par Wolgemut. Ne nous séparons pas de la *Chronique de Nuremberg* sans rappeler que ses bois se distinguent par leur rudesse, mais parfois aussi par leur verve. Telle est la *Danse des squelettes*, qui est exécutée comme d'un jet. Nous devons à cette occasion signaler la mauvaise foi de l'éditeur, qui a fait servir le même cliché pour représenter les personnages ou les cités les plus variés.

Le siècle se termine sur les illustrations de la *Nef des fols*, de Sébastien Brant (1497), cycle bien médiéval encore par son inspiration et qui atteignit, ou peu s'en fallut, à la vogue des *Danses des morts*. Ces gravures sont d'ordinaire sobres, nettes, concises, pleines de naturel et d'aisance. Les mouvements y sont d'une justesse frappante, chez les hommes aussi bien que chez les animaux; ils soulignent à souhait toute l'ironie du texte.

L'arme était trouvée désormais pour combattre les suprêmes combats; le xvie siècle, qui s'en empara avec avidité, en aiguisa encore le tranchant : dans la *Danse des morts* de Holbein le jeune, la concision n'aura d'égale que l'éloquence.

AUGUSTE MARGUILLIER. — E. DEL MONTE.



GRILLE EN FER FORGÉ DE LA CATHÉDRALE DE PRATO

LA RENAISSANCE ITALIENNE DU XVᵉ SIÈCLE

LES ECOLES DE L'ITALIE CENTRALE ET DE L'ITALIE DU NORD



Phot. Brogi. Florence.

CHAPITEAU DU PALAIS QUARATESI

Au XIVᵉ siècle, la Toscane avait donné naissance à un art italien qui représentait, après l'art byzantin du XIᵉ siècle et l'art français du XIIIᵉ, un dernier et magnifique développement de l'art chrétien.

Au XVᵉ siècle, l'art italien rompt avec la tradition chrétienne. Les Flandres et la France du Nord avaient donné l'exemple d'un art nouveau, fondé tout entier sur l'imitation scrupuleuse de la réalité quotidienne et de tout le monde visible. Les Italiens du XVᵉ siècle ouvrirent, de leur côté, le domaine de l'art à la nature et à la vie contemporaine. Mais l'Italie recélait dans son sol historique des chefs-d'œuvre séculaires que les pays du Nord ne connaissaient pas. Dès que la tradition du moyen âge eut perdu sa vitalité, les artistes d'Italie apprirent à regarder les modèles antiques. La résurrection de l'antiquité s'unit à la résurrection de la vie pour inaugurer l'ère de jeunesse féconde et de merveilleux renouveau qui fut la « Renaissance » du XVᵉ siècle.

Dans cette période heureuse l'art eut pour foyer, comme au XIVᵉ siècle, Florence et la Toscane; mais il se répandit dans toute la Péninsule, et une floraison magnifique parut en Lombardie et autour de Venise. Pour embrasser toute l'œuvre artistique de l'Italie au XVᵉ siècle, il est nécessaire de considérer successivement l'Italie centrale et l'Italie du Nord.

LES ÉCOLES DE L'ITALIE CENTRALE

L'ARCHITECTURE

Une révolution soudaine et totale s'accomplit dès le début du XVᵉ siècle pour l'architecture. Le novateur fut le Florentin Filippo Brunellesco (1377-1446). L'antiquité se révéla à lui pendant un pèlerinage qu'il fit aux ruines de Rome. Il travailla plusieurs années dans la ville, où les papes n'étaient pas rentrés encore et qui, presque déserte, se trouvait rendue aux Césars. Il revint à Florence riche de notes et de dessins. Sa première œuvre, après son retour dans sa patrie, fut l'érection de la coupole de la cathédrale, restée à l'état de projet depuis Arnolfo di Cambio, et dont il réussit à élever l'énorme masse octogonale à 84 mètres dans les airs. Ce problème technique résolu, Brunellesco fit œuvre créatrice. Il renouvela à la fois l'architecture religieuse et l'architecture civile, tout en revenant, par delà le moyen âge, aux premiers siècles chrétiens et à l'antiquité romaine. L'église San Lorenzo, la paroisse des Médicis, fut une basilique à colonnes monolithes; la chapelle votive des Pazzi, une rotonde en miniature; la façade de l'hôpital des Enfants trouvés, un portique.

Ce sont des édifices clairs et froids, de proportions exquises, égayés par une ingénieuse polychromie. Les palais, au contraire, massifs et puissants, ont encore la robuste allure des forteresses municipales dont Arnolfo di Cambio avait donné le superbe modèle au Palazzo Vecchio. Le palais Pitti, élevé sur les dessins de Brunellesco, ajoute aux lignes sévères d'un palais public du XIVᵉ siècle la majesté d'une construction en grand appareil rectangulaire, élevée sur un piédestal de rochers à bossages, digne des plus colossales constructions de Rome.

Brunellesco avait montré le chemin que les architectes florentins suivirent jusqu'à la fin du siècle. Des innovations ingénieuses marquèrent chaque étape. Michelozzo, l'architecte du



Phot. Alinari

BRUNELLESCO. — LA CHAPELLE PAZZI A FLORENCE



Phot. Brogi. Florence.

MICHELOZZO. — LE PALAIS DES MÉDICIS (RICCARDI)



Phot. Brogi

L. B. ALBERTI.
LE PALAIS RUCCELLAI, A FLORENCE

palais des Médicis (aujourd'hui palais Riccardi) affina le dessin de l'élévation, en diminuant d'étage en étage le relief de l'appareil rustique. Leone Battista Alberti (1404-1472) appliqua au palais Rucellai la parure des ordres antiques, en remplaçant les colonnes épaisses par de sveltes pilastres; il allégea les murailles en les perçant de fenêtres bilobées. Benedetto da Majano (1452-1497) éleva le palais Strozzi, la plus majestueuse et la mieux conservée des demeures florentines du xv[e] siècle. Après Brunellesco, le grand inventeur et le grand théoricien fut Alberti. A la façade de l'église de Rimini, transformée par Sigismond Malatesta en temple de sa race, l'architecte florentin éleva un arc de triomphe romain. Lorsqu'il fut appelé à achever l'église florentine Santa Maria Novella, il trouva le moyen d'animer la façade maussade d'une basilique, en unissant le fronton de la nef aux rampants



Phot. Brogi.

BRUNELLESCO. — INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SAN LORENZO, A FLORENCE



BRUNELLESCO.
LA COUPOLE DE LA CATHÉDRALE DE FLORENCE

Phot. Anderson.

GHIBERTI. — L'HISTOIRE DE JOSEPH

Fragment de la seconde porte du baptistère de Florence (avec le portrait de Ghiberti, à gauche).

des bas côtés par une double volute monumentale, qui fut reproduite jusqu'au XIXᵉ siècle dans la plupart des églises de style classique.

Ainsi se formaient à Florence tous les types de l'architecture de la Renaissance. Ces types, des Florentins les firent connaître dans plusieurs provinces d'Italie. Michelozzo éleva à Sant'Eustorgio de Milan, pour les Portinari, agents des Médicis, une chapelle à coupole, imitée de la chapelle florentine des Pazzi. Quand le pape Nicolas V forma le vaste projet de rebâtir le Vatican sous forme d'une ville monumentale et régulière, il appliqua les théories d'Alberti; le seul corps de bâtiment qu'il put faire élever eut pour architectes Bernardo Rossellino et Antonio de Florence. Les Lombards, experts par tradition séculaire aux travaux d'architecture, adoptèrent le système de Brunellesco, lorsqu'ils travaillaient en Toscane ou à Rome. Quelques-uns d'entre eux, comme Pietro da Milano, qui éleva à Naples, pour le roi Alphonse d'Aragon, l'arc de triomphe du Castel Nuovo, reproduisirent plus fidèlement que les Florentins le relief robuste et les colonnes rondes des ordres romains.

LA SCULPTURE

Au milieu des marbriers médiocres attachés à décorer la cathédrale Santa Maria del Fiore, quelques-uns, comme l'Allemand Pierre et l'Arétin Nicolas Lamberti, s'étaient lourdement essayés dès la fin du XIVᵉ siècle à copier la statuaire romaine. La série médiocre de ces tentatives, bien moins hardies que celle de Nicolas Pisano, en 1260, est rompue par un événement qui fait de la première année du XVᵉ siècle une date décisive dans l'histoire de l'art : c'est le concours institué pour les portes du baptistère de Florence, qui étaient destinées à compléter les portes d'Andrea Pisano, achevées depuis soixante-dix ans. Le vainqueur du concours, Lorenzo Ghiberti (1378-1455), conservait dans l'ordonnance de son bas-relief d'essai, le *Sacrifice d'Abraham*, la noble simplicité des compositions de Giotto : en même temps il savait donner à la figure nue d'Isaac la souplesse et la rondeur d'un marbre praxitélien. La première des nouvelles portes du baptistère, telle qu'il l'exécuta, fut, pour l'arrangement, une imitation respectueuse du chef-d'œuvre d'Andrea Pisano; pour le style, un compromis entre la tradition grave et religieuse du XIVᵉ siècle et la recherche de la beauté antique. Dans la seconde porte, modelée et fondue après 1425 et qui représente des scènes épiques de l'Ancien Testament, Ghiberti élargit ses cadres, agrandit ses décors et invente pour ses panneaux jusqu'à de nouveaux encadrements. Le sculpteur se souvient à la fois de son éducation d'orfèvre et de la vocation qui l'avait entraîné d'abord vers la peinture. Il coule en bronze de véritables tableaux, où des groupes de figurines,



GHIBERTI.
BORDURE DE LA SECONDE PORTE DU BAPTISTÈRE DE FLORENCE



JACOPO DELLA QUERCIA. — RETABLE DE MARBRE
Église San Frediano, à Lucques.



NANNI DI BANCO. — UN ATELIER DE SCULPTEUR
Bas-relief de l'église Or San Michele, à Florence.

harmonieusement agencées, se meuvent devant de vastes paysages, et où les nuances du relief modèlent, dans la faible épaisseur du métal, toute une succession de plans. Autour des vantaux court une bordure, qui n'est plus composée de rais de cœur ou d'acanthe classique, mais de feuillages en guirlandes et de fruits en grappes. Sur ces « portes du paradis », admirées par Michel-Ange, la vie circule de toutes parts au milieu des ciselures. Ghiberti a tenté une voie nouvelle, sans repousser l'héritage des générations qui l'avaient précédé. Lui-même a donné la formule de son art dans ses *Commentaires*, qui sont, dans les temps modernes, la première ébauche d'une histoire de l'art. Il consacre presque autant de lignes aux Italiens du XIVe siècle qu'aux grands noms de l'art antique. A côté de Phidias, dont il ne connaît que la renommée, il cite, avec une admiration égale, Giotto, dont il a pratiqué les œuvres.

Luca della Robbia (1399-1482), qui survécut à Ghiberti pendant de longues années, resta partagé, comme le sculpteur des portes du baptistère, entre l'amour de la vie librement épanouie et le respect d'une tradition artistique et religieuse qui plaît l'ordonnance des scènes, l'inflexion des attitudes, l'arrangement des draperies aux lignes sévères et harmonieuses d'une sorte d'architecture. Il fit fleurir, jusque dans la seconde moitié du XVe siècle, un art pieux et recueilli. A des corps robustes et ronds, sous des draperies à l'antique, Luca prêta des âmes virginales et limpides. Ses sujets de prédilection furent la Vierge mère, avec son fils dans ses bras, et les anges, tantôt vêtus de longues tuniques et attentifs à quelque mystère, comme des enfants de chœur à une liturgie, tantôt nus comme des Amours et se jouant près des anges éphèbes, comme aux pieds de frères aînés. Pour la Cathédrale de Florence Luca sculpta en marbre une *Cantoria* ou tribune des chanteurs, tout animée par des groupes d'anges musiciens, et fondit en bronze une porte de sacristie où sont représentés les Apôtres. Vers le milieu de sa longue carrière, il trouva cet émail blanc et brillant qui, appliqué sur la terre cuite, en faisait comme un marbre à bon marché. Les œuvres que le maître lui-même a exécutées avec ce procédé économique ont la même noblesse de style que ses œuvres en matières plus rares. La *Visitation* de Pistoia, aujourd'hui attribuée à Luca, est, avec ses deux statues de grandeur naturelle, le groupe le plus simple, le plus vrai et le plus émouvant qu'ait laissé la statuaire italienne.



Musée National. Florence.
DONATELLO.
LE DAVID DE BRONZE

Ghiberti et Luca della Robbia, tout en préparant, par une étude nouvelle du modèle vivant et de quelques antiques, le succès d'un art plus préoccupé de la forme visible que du sentiment et de l'idée, étaient encore disciples de Giotto et d'Andrea Pisano, l'un par la composition savante de scènes épiques, l'autre par l'expression profonde des émotions religieuses. Ils conservaient de l'art du XIVe siècle ce que l'on peut appeler ses qualités intellectuelles et morales. Un sculpteur de Sienne, Jacopo della Quercia (1374-1438), qui prit part, avec Ghiberti, au concours ouvert à Florence pour les portes du baptistère, fut plus hardi et plus violent. Même dans les premières œuvres de ce maître fougueux il est impossible de suivre la tradition italienne, qui se continue sans interruption à travers l'œuvre d'un Ghiberti ou d'un Luca della Robbia. Par leurs attitudes contournées et par leurs draperies compliquées, les premières statues



DONATELLO. — L'ANNONCIATION
Bas-relief de l'église Santa Croce, à Florence.

du sculpteur siennois rappellent directement les œuvres robustes et désordonnées des sculpteurs flamands qui travaillaient à Dijon. Il est très probable que Jacopo della Quercia a connu en Italie quelque artiste étranger, comme cet orfèvre colonais dont Ghiberti, dans ses *Commentaires*, a raconté l'odyssée et qui mourut ermite sur une montagne de Toscane. Pareilles à la grande Vierge de la chartreuse de Champmol, aux pieds de laquelle est agenouillé Philippe le Hardi, plusieurs des grandes Vierges sculptées par Iacopo donnent, par la plénitude des formes et la boursouflure des plis, l'impression d'œuvres « baroques »; datées des premières années du xve siècle, elles semblent appartenir à la fin du xvie.

Église Or San Michele, Florence.

DONATELLO.

STATUE DE SAINT GEORGES



Phot. Alinari.

DONATELLO. — STATUE DE GATTAMELATA, A PADOUE

Le maître de Sienne compléta l'enseignement qu'il avait reçu du Nord, dans des circonstances restées mystérieuses, par l'imitation de l'antiquité. Le tombeau d'Ilaria del Caretto, érigé dans la cathédrale de Lucques, en 1405, est une œuvre étrangement composite. Le sarcophage, posé directement sur les dalles de l'église et portant la statue gisante, a la silhouette d'un tombeau du Nord et non d'un mausolée italien. La jeune femme, coiffée de son chapeau de fleurs, serrée dans sa gorgerette, couverte jusqu'aux pieds de ses longues manches tombantes, dort pour jamais, heureuse et grave. Sur le soubassement, des génies païens, ronds et nus, portent une lourde guirlande autour du sommeil solennel de cette chrétienne. Jacopo della Quercia travailla à Bologne à partir de 1425. C'est là que son génie acheva de se nourrir d'une énergie virile, qui contraste avec la tendresse de Luca, le sculpteur d'anges, et la grâce féminine de Ghiberti. Autour du portail de San Petronio, le sculpteur siennois raconta la Genèse en quelques tableaux de marbre concentrés et raccourcis, sans décor, avec très peu de figures. Tout son effort se tendit à créer des figurines nues : dans leurs proportions minuscules, ce sont de vrais colosses, ancêtres directs des géants qui devaient apparaître, près d'un siècle plus tard, sur la voûte de la Sixtine. Jacopo della Quercia fut l'ébauche d'un Michel-Ange.



Loggia degli Innocenti, Florence.

ANDREA DELLA ROBBIA. — ENFANT EMMAILLOTÉ

Le sculpteur siennois ne forma pas de disciples. Le novateur qui bouleversa toute tradition et affranchit, par ses audaces, non seulement la sculpture, mais tous les arts plastiques, fut un sculpteur florentin, Donatello (1386-1466). La carrière même de ce maître fougueux se développe par bonds imprévus et violents.

Donatello débuta par des travaux de marbrier, exécutés pour les deux églises les plus populaires de Florence, la cathédrale et Or San Michele, l'oratoire des corporations. Ses premières statues, amplement drapées, solennelles et graves, se distinguent à peine des travaux communs de l'atelier florentin par des formes plus robustes et un regard brillant d'une flamme nouvelle. Une figure se détache déjà, au milieu de ce groupe sévère, dominé par la statue majestueuse de l'*Évangéliste saint Jean* : c'est le *Saint Georges*, en armure florentine à l'antique. Appuyé sur l'écu traversé de la croix, qui était l'emblème du peuple de Florence, et campé dans une attitude de défi, ce guerrier candide et fier est un chevalier des vieilles libertés, prêt à tourner au condottiere.

A ces œuvres sérieuses et majestueuses succède brusquement un groupe de statues, les *Prophètes* du campanile, qui, rompant avec toute tradition, ne sont plus que des études d'atelier d'après un modèle au visage rasé et au corps demi-nu. En renonçant à la gravité religieuse, Donatello ne cherche pas d'abord la beauté plastique : le personnage du roi David est tenu par l'homme le plus laid de Florence, une sorte d'idiot glabre et chauve, au crâne pointu comme une « courge » (*il Zuccone*). Devant ces statues d'une puissante laideur, on se souviendra des redoutables personnages qui entourent, à Dijon, le « puits de Moïse ». Les draperies jetées sur l'épaule des prophètes de Donatello ont des plis rudes et creusés à la mode des sculpteurs flamands. Sans nul doute, Donatello, comme Jacopo della Quercia, aura été violemment modifié, au commencement de sa carrière, par la connaissance indirecte de l'art du Nord. Mais le réalisme brutal, auquel il ne devait jamais renoncer jusqu'à la fin de sa vie, fut tempéré par la révélation de la beauté antique.

Donatello connut l'antiquité par les collections des Médicis, par ses voyages à Rome (1430-1433), mais plus encore par l'exemple d'un artiste laborieux, Miche-

lozzo, avec lequel il collabora pendant plusieurs années. Michelozzo, comme sculpteur, n'eut d'autre ambition que de reproduire littéralement le style des sculptures gréco-romaines. Dans son tombeau du juriste Aragazzi, à Montepulciano, le Christ est un orateur antique et les anges des « togati » ; les bas-reliefs sont surchargés de personnages serrés les uns contre les autres, comme sur les parois des sarcophages antiques. Michelozzo, qui était l'architecte favori des Médicis, encadrait ses sculptures de nobles architectures classiques. Il apprit à Donatello les règles et les proportions de l'architecture romano-florentine, qui achevait de détruire le gothique fleuri du xive siècle. Malgré certaines réminiscences de l'âge précédent, le tombeau solennel du pape Jean XXIII, au baptistère de Florence, l'une des premières œuvres qu'aient exécutées en collaboration Donatello et Brunellesco, est, par l'architecture et par la sculpture, une adaptation savante des formules antiques.

D'ailleurs Donatello, en profitant des connaissances qu'il devait à Michelozzo, garda sa liberté. Il s'inspira des modèles antiques pour réaliser des conceptions d'une fougue et d'une vie toutes nouvelles. Un motif entre tous l'avait séduit, celui des Amours nus, faits pour les ris et les jeux. Déjà, en 1423, il avait placé des Amours de bronze sur les fonts baptismaux de la cathédrale de Sienne. De 1428 à 1433, il sculpta avec Michelozzo la chaire extérieure de la cathédrale de Prato ; sur toute la balustrade il fit courir une ronde d'enfants demi-nus. Peu de temps après il développa ce thème, avec plus d'entrain et de puissance, sur la balustrade d'une tribune aux chanteurs destinée à la cathédrale de Florence. Pour comprendre le chemin parcouru par Donatello, depuis le temps où il avait abandonné la tradition d'Andrea Pisano, il faut comparer sa *Cantoria* à celle de Luca della Robbia, qui lui fait face dans le musée de l'*Opera del Duomo*. Le pieux Luca a disposé ses groupes d'adolescents et d'enfants de manière à illustrer, verset par verset, un psaume d'allégresse, dont les paroles sont gravées sur le marbre. Pour Donatello, au contraire, quel est le texte sacré qui s'accorde avec sa bacchanale d'Amours ? La pensée chrétienne est oubliée ; la vie seule triomphe, insouciante et sans frein.

Phot. Brogi.

LUCA DELLA ROBBIA. — RONDE D'ENFANTS
Tribune aux chanteurs de la cathédrale de Florence.

Le sculpteur achève d'abandonner la tradition religieuse en se mettant pour plusieurs années au service de Cosme de Médicis, l'ami fervent des disciplines antiques ; il décore la chapelle funéraire des Médicis, à San Lorenzo ; il sculpte pour le « cortile » de leur palais, bâti par Michelozzo, des médaillons de marbre qui reproduisent les gemmes antiques de la collection de ses protecteurs. Enfin il est appelé à enrichir cette collection même, en exécutant des statues dignes d'être opposées aux œuvres de l'antiquité. C'est pour les Médicis, et non plus pour une église, qu'il modèle et qu'il fond le *David* de bronze, au chapeau de fleurs et aux cnémides ciselés, beau comme un jeune dieu ; la *Judith* qui lève son cimeterre, debout sur un piédestal où se joue une ronde d'enfants. A côté du prophète et de la prophétesse déchus de leur autorité dogmatique et mêlés au groupe des Apollons et des Vénus, Donatello cisèle des statuettes d'Amours.

En 1443, il est appelé à Padoue. Deux œuvres capitales lui sont confiées. L'une est une statue équestre, plus grande que nature, destinée, non plus comme les statues des Scaliger de Vérone, à surmonter un tombeau, mais à glorifier, sur une place publique, le condottiere Erasmo Gattame-



MATTEO CIVITALI. — LA FOI
Musée National de Florence.



Florence.

DESIDERIO DA SETTIGNANO.
LA VIERGE ET L'ENFANT



GIOVANNI DALMATA. — LA FOI
Crypte de Saint-Pierre de Rome.

lata; l'autre est un autel gigantesque, destiné à l'énorme église de Saint-Antoine. Grâce à des études patientes et à l'aide d'une escouade de praticiens, Donatello remplit les programmes qui lui étaient tracés. Jamais, depuis la fin de l'Empire romain, une grande statue équestre n'avait été érigée. Donatello campa son guerrier au regard dur sur le cheval à forte encolure du Marc-Aurèle du Capitole. Pour l'autel du « Santo », il fondit des reliefs et des statues. Cet ensemble unique, dont les morceaux dispersés ont été raccordés, de nos jours, suivant un plan arbitraire et déplaisant, fut à la fois une œuvre exubérante de vie et une sorte de défi lancé à la tradition chrétienne, au milieu d'un sanctuaire consacré par les plus dévots pèlerinages. Les *Miracles de saint Antoine*, figurés sur quatre des bas-reliefs, disparaissent au milieu d'une foule impétueuse de personnages inutiles, entassés sous de vastes architectures. Parmi les grandes statues de bronze qui devaient surmonter l'autel, le Crucifix est une étude de cadavre; le saint Daniel, à la dalmatique ornée d'Amours, semble le « camille » d'un culte païen; la Vierge est une Cybèle au regard de sphinx.

Après avoir travaillé dix ans à Padoue, Donatello se retire à Florence; il y exécute ses dernières œuvres pour les Médicis : ce sont deux chaires de bronze destinées à l'église San Lorenzo. L'artiste a mis dans ces bas-reliefs, que la mort ne lui a pas permis d'achever, tout son amour de la beauté antique et toute sa passion du drame humain, affranchi de toute contrainte traditionnelle. Sous la frise, composée de Centaures et d'Amours, les scènes de la Passion, encombrées de personnages, animées de mouvements forcenés et d'expressions démentes, s'agitent, méconnaissables pour le fidèle qui avait appris à lire l'Évangile dans Giotto.

La sculpture florentine ne se limite point, comme l'architecture, aux leçons d'un seul maître. Sans doute le nom de Donatello devait dominer tout l'art du XVe siècle; l'influence de ses œuvres s'étendait, comme autrefois la domination de Giotto, depuis Venise, où l'église des Frari conservait une de ses statues farouches de saint Jean-Baptiste, jusqu'à Naples, où s'élevait, dans l'église Sant'Angelo a Nido, le tombeau du cardinal Brancacci, exécuté par Donatello et Michelozzo, et envoyé pièce à pièce de Toscane. Mais si l'influence du maître florentin fut étendue et durable, son école fut restreinte. Bertoldo, à Florence, Vellano, à Padoue, sont ses meilleurs élèves. La plupart des sculpteurs florentins échappèrent à son action. En effet, Donatello, à partir de 1440 environ, abandonne le marbre pour le bronze, où le travail reste plus personnel et plus viril; or à Florence beaucoup d'artistes furent au XVe siècle des « marbriers ».



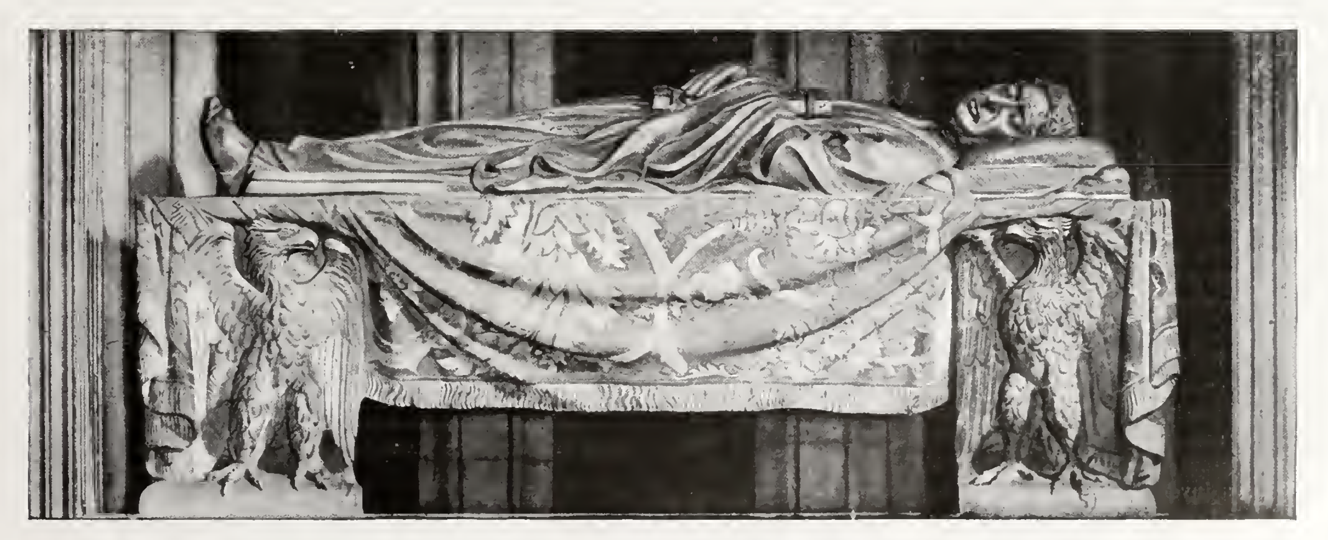
Musée National, Florence.

ANTONIO ROSSELLINO. — LA MADONE AVEC L'ENFANT

L'un des premiers Florentins qui travaillèrent alors le marbre, Desiderio da Settignano (1428-1464), se trouva être l'élève de Donatello; mais en sculptant ses médaillons de madones et ses bustes d'enfants, il transposa dans un mode calme et souriant les inventions du maître redoutable. Les artistes qui furent les véritables inspirateurs de Desiderio sont les sculpteurs, comme Ghiberti et Luca della Robbia, qui, dans leur grâce et leur piété familière, gardaient quelque souvenir des œuvres harmonieuses et religieuses du XIVe siècle.

Les marbriers florentins furent tous, en même temps que des sculpteurs, des architectes de tombeaux. Ils n'adoptèrent pas le type de l'ornement funéraire combiné entre 1420 et 1425 par Donatello et Michelozzo. Leur modèle fut le tombeau élevé à Leonardo Bruni, secrétaire d'État de la république florentine († 1444), dans l'église de Santa Croce, par Bernardo Rossellino, qui était, par profession, architecte plutôt que sculpteur : une arcade triomphale, élevée sur un soubassement majestueux et surmontée de génies enfants, sert de cadre monumental au sarcophage très orné, sur lequel le mort est couché, veillé par la Vierge, qui apparaît dans un médaillon, et par les anges. En face de ce tombeau, Desiderio da Settignano éleva celui de Carlo Marsuppini, qui avait été le successeur de Leonardo Bruni à la secrétairerie d'État; les deux mausolées ont mêmes proportions et presque même décor.

Antonio Rossellino (1428-1478) trouva le moyen d'associer intimement l'architecture d'un tombeau florentin aux lignes d'une chapelle funéraire du même plan que la chapelle des Pazzi; il y



BERNARDO ROSSELLINO. — MAUSOLÉE DE LEONARDO BRUNI, DANS L'ÉGLISE SANTA CROCE, A FLORENCE

parvint en supprimant l'arcade de marbre, en appliquant directement au mur les figures d'anges volants, et en donnant plus d'ampleur au sarcophage. Il créa ainsi une œuvre de grâce accomplie, le mausolée du cardinal de Portugal, à San Miniato, près Florence, digne du jeune prince royal, devenu prince de l'Église, qui mourut à vingt ans et dont l'épitaphe loue à la fois la naissance illustre, la chasteté parfaite et l'insigne beauté. Un autre sculpteur de marbre, Benedetto da Majano (1442-1497), orna les églises florentines, non de tombeaux, mais de tabernacles, d'autels et de chaires, dont l'architecture délicate est animée par des bas-reliefs et des figurines; le chef-d'œuvre, dans la série de ces précieux meubles de marbre, est la chaire de Santa Croce, sur laquelle est racontée la *Légende de saint François*.



LE TOMBEAU DES POLLAJUOLO
PAR EUX-MÊMES
Église San Pietro in Vincoli, à Rome.

Tous ces maîtres, entre deux œuvres monumentales, ont sculpté à profusion des tableaux de marbre, Nativités ou médaillons de madones, et des portraits d'une criante ressemblance. C'est la discipline du portrait qui a empêché la plupart d'entre eux de se laisser aller à la grâce un peu molle qui est le défaut des meilleurs marbriers; c'est cette discipline qui a défendu contre ses propres défauts le sculpteur charmant et puéril qui, dans cette famille d'artistes, est comme l'enfant gâté. Mino da Fiesole (1331-1384), le doux maître au nom musical, sculpta l'effigie maussade d'un Pierre de Médicis et le fier visage de Diotisalvi di Nerone, en même temps que les Vertus fluettes qui décorent les tombeaux de la « Badia » et que ces Vierges adolescentes, à qui le poli du marbre semble donner une transparence immatérielle.



AGOSTINO DI DUCCIO.
ANGES MUSICIENS
Temple des Malatesta, à Rimini.

L'art fécond des marbriers florentins fut popularisé en Toscane et en Ombrie par l'invention de Luca della Robbia, qui appliquait à la sculpture monumentale les procédés de la céramique. Andrea della Robbia (1437-1528), le neveu de Luca, abandonna complètement le marbre pour la terre émaillée. Dans les sujets sacrés et maternels, Nativités, « tondi », où la Vierge et l'Enfant, détachés sur un fond bleu, sont encadrés d'une guirlande de feuillage et de fruits verts et jaunes, il montre une tendresse plus profonde que les Rossellino ou les Mino, et une émotion grave qui rappelle les plus nobles œuvres de son oncle. Il eut des inventions exquises : entre les arcades du portique élevé par Brunellesco devant l'hospice des Enfants trouvés, il représenta les enfants eux-mêmes, à demi enveloppés de leurs langes. Andrea a travaillé pour les franciscains, représentants de la vieille dévotion populaire : deux de ses grands tableaux de sainteté en terre émaillée se trouvent sur la montagne de la Verna, où saint François reçut les stigmates.

Les sculpteurs de marbre florentins furent appelés à travailler hors de la Toscane. Mino da Fiesole demeura presque constamment à Rome de 1472 à 1480 : il y exécuta, en collaboration avec des sculpteurs venus de loin, le Dalmate Giovanni, le Lombard Andrea Bregno, une série de tabernacles et de tombeaux. Antonio Rossellino éleva à Naples la chapelle funéraire des Aragon-Piccolomini (église de Monteoliveto), sur le modèle de la chapelle funéraire de San Miniato; dans cette chapelle il reproduisit le mausolée du cardinal, mort à vingt ans, en l'honneur d'une princesse morte, elle aussi, à vingt ans, Marie d'Aragon. Sur l'autel de la chapelle, le Florentin sculpta un charmant retable de marbre, dont le centre représente une *Nativité* au-dessus de laquelle vole une ronde d'anges. Benedetto da Majano, qui vint à Naples en même temps que Rossellino, exécuta de son côté pour l'église de Monteoliveto un autre retable, avec une grande *Annonciation*.



Phot. Alinari. Musée National, Florence.
VERROCCHIO.
LE DAVID DE BRONZE

Des sculpteurs étrangers à Florence adoptèrent le style de l'École florentine. Matteo Civitali de Lucques (1435-1501), auteur de tombeaux majestueux, de douces madones aux attitudes maternelles, du célèbre relief, où la *Foi* est représentée dans un élan si ardent vers la lumière, fut l'émule des plus nobles artistes de Florence. Il est l'Andrea della Robbia du marbre de Carrare. Au fond des montagnes des Abruzzes, l'art de Rossellino trouva un imitateur dans Silvestro dell'Aquila. Un Apulien, Nicolò de Bari, qui acheva à Bologne le mausolée, l'« arca » de saint Dominique, et dut à cet ouvrage son surnom de Nicolò



Bologne.
NICOLÒ DELL'ARCA.
ANGE TENANT UN CANDÉLABRE

dell'Arca, a toute la grâce juvénile de Civitali et des Florentins. Dans cet art des sculpteurs de marbre tout est calme, grâce et sourire. Les portraits eux-mêmes prennent un air de candeur ou de bonhomie.

C'est une autre humanité qui vit dans les œuvres des sculpteurs d'argent et de bronze. Fondeurs et orfèvres, ils sont les vrais disciples, les vrais continuateurs de Donatello. Au milieu des marbriers, ils forment une minorité très réduite; leur travail est plus lent, leur production bornée : mais chacun d'eux est un individu puissant et chacun de leurs bronzes est une œuvre capitale.

Antonio Pollajuolo et son frère Piero ont laissé des bustes, soit fondus en bronze, soit restés à l'état de modèles en terre cuite. Ce ne sont plus ni des femmes, ni des enfants, ni des bourgeois, mais des hommes jeunes et fiers, cuirassés et prêts pour le combat. Dans leur attitude et dans leur regard s'exprime une vie tendue vers les ambitions qui firent les tyrans artistes de la Renaissance. Les Pollajuolo, comme Donatello, traitèrent en Florentins des sujets antiques; un précieux petit bronze du Bargello, œuvre d'Antonio, représente *Hercule étouffant Antée*. Appelés à Rome, douze ans après le départ de Mino, les deux frères y fondirent le tombeau de Sixte IV (1493) : un lit de parade en bronze noir, ciselé comme une broderie; autour du cadavre du pape, dans ses ornements pontificaux, les *Vertus* et les *Arts* : des femmes demi-nues, maigres et nerveuses, toutes contournées et crispées.



Phot. Alinari.

ANDREA VERROCCHIO.

STATUE DE BARTOLOMEO COLLEONE, A VENISE

Les Pollajuolo avaient consacré une moitié de leur travail à des bas-reliefs. Andrea del Verrocchio († 1488) fut un statuaire, le plus grand créateur dans l'art florentin, après son maître Donatello. Il sculpta, comme Donatello, de jeunes saint Jean-Baptiste amaigris et souffrants, un David et une statue équestre de guerrier. Mais du maître à l'élève le culte de l'antiquité a fait place à des recherches de mouvement et d'expression nouvelles. Le *Colleone* de Verrocchio, sur son haut piédestal de la place San Zanipolo, à Venise, n'a plus la silhouette d'un empereur romain : le mouvement du cheval en avant est si vif qu'il est forcé; l'homme a revêtu l'armure de guerre qu'il avait portée de son vivant; sous le casque vénitien, la « celata », sa face violente et sanguinaire se tord en un rictus effrayant. Le *David*, au contraire, est un adolescent qui sourit; mais son visage n'a plus le calme divin du beau berger de Donatello. Son sourire n'exprime ni la joie du triomphe, ni l'orgueil de la jeunesse; il est comme voilé d'une tristesse voluptueuse. La pensée de cet éphèbe florentin, nul texte sacré et nulle parole humaine ne la traduira; le sentiment qui se reflète sur ses traits n'a jamais été saisi par des mots; l'âme qui éclaire son front pensif est l'âme même de l'artiste, c'est-à-dire quelque chose d'unique et, dans le sens le plus net du mot, d'*inexprimable*. La profondeur et l'obscurité psychologique de telles œuvres, aussi différente que possible des complications symboliques du moyen âge, est sans doute ce qui, dans tout l'art du XVe siècle, est le plus « moderne ».

Un mystère plus singulier encore et plus séduisant peut-être que le sourire du *David* de Verrocchio entoure l'œuvre d'un artiste unique, Agostino di Duccio, Florentin qui a travaillé hors de Florence : il se distingue des sculpteurs de bronze parce qu'il n'a laissé que des œuvres en marbre; il se sépare des marbriers, ses contemporains, par tout ce que ses œuvres ont de tourmenté et de bizarre. Les anges dont il a couvert la façade de l'oratoire de Saint-Bernardin à Pérouse, les figures allégoriques de *Vertus* et de *Planètes*, dont il a peuplé la nef du temple de Rimini, qui était devenue le temple des Malatesta, sont des figures frêles, aux yeux fous, aux gestes mignards, enveloppés dans les ondes tumultueuses de longs voiles serpentins.

Le problème que posent les bas-reliefs d'Agostino di Duccio se résout par la constatation même de leur complexité. Des draperies pareilles à celles que Donatello modelait dans sa vieillesse pour les reliefs qui composent les ambons de San Lorenzo couvrent des corps aussi plats, aussi mous que ceux des figures de Mino : l'expression des regards fait penser à Donatello, les bouches ouvertes et hébétées au marbrier de Fiesole. Agostino di Duccio est un élève de Donatello, qui a laissé le bronze à Bertoldo et qui s'est fait marbrier, comme la plupart des Florentins, sans jamais se soustraire à l'influence de son maître. Ce qui est unique dans son œuvre, c'est la combinaison fortuite de deux arts florentins, celui du bronze et celui du marbre : c'est Mino jouant au Donatello.

LA PEINTURE

Les promesses d'un art opulent, vivant et gai, données par les peintres siennois du XIVe siècle furent réalisées dans les premières années du XVe par trois artistes : un Véronais, successeur direct d'Altichieri, le peintre des costumes orientaux et des foules bigarrées; un Ombrien, élève immédiat des Siennois; enfin un Toscan.

Vittore Pisano, dit Pisanello (1386-1451), n'a laissé dans les églises de Vérone, sa ville natale, que des fresques ruinées ou mutilées. C'est dans ses dessins, qui composent la plus grande partie du recueil Vallardi, au musée de Louvre, qu'on peut juger de sa curiosité et de sa virtuosité : les animaux qu'il a dessinés et peints en miniature sur ses pages d'album sont observés et saisis dans leur allure familière, avec une justesse digne d'un maître japonais.



Phot. Braun, Clement et Cie. Musée du Louvre

PISANELLO. PORTRAIT D'UNE PRINCESSE D'ESTE

Gentile da Fabriano (1370-1427), en peignant à Florence, pour Palla Strozzi, la grande *Adoration des Mages* datée de 1423, déploie, dans la somptueuse architecture d'un cadre flamboyant, toute une cavalcade, qui se déroule depuis la porte lointaine d'une ville minuscule jusqu'au premier plan, où éclatent les ors des costumes relevés en bosse sur le panneau. Auprès des chevaux sont dessinés avec une naïveté spirituelle, qui fait songer à Pisanello, des animaux variés, un grand dogue blanc, des chameaux, des singes. Les couleurs, franches et claires, sont encore celles de la miniature. Les Vierges en gloire, peintes par Gentile, au milieu d'anges multicolores, ont la douceur fondante des madones siennoises. La gamme est plus sourde dans d'autres tableaux de Gentile, comme le petit panneau du Louvre, où Pandolfo Malatesta est représenté à genoux devant la Vierge. Le fin et dur profil du seigneur de Brescia et de Rimini se détache sur un fond vert sombre, qui, peint *a tempera*, a la profondeur veloutée des tableaux néerlandais peints à l'huile. Pisanello et Gentile travaillèrent de concert à de grandes décorations. A Venise, ils peignirent dans la grande salle du palais ducal des batailles et des « marines » ; à Rome, ils représentèrent, dans la basilique de Latran, l'histoire de saint Jean-Baptiste. Ces ouvrages ne survécurent que peu d'années aux deux artistes. Dans le cours du XVe siècle les fresques de Latran furent admirées, et non pas seulement par les Italiens : Rogier van der Weyden, que le jubilé de 1450 attira dans la ville des papes, remarqua dans les œuvres de Gentile et de Pisanello des recherches parallèles à celles qu'avaient faites les peintres du Nord, dont lui-même était l'élève. Pourtant les maîtres sincères qui en Italie s'essayaient à reproduire la nature vivante, dans un clair renouveau, faisaient encore œuvre d'adolescents à la date où les van Eyck avaient atteint une maturité consommée.

Le Toscan Masolino est moins frivole et plus viril que ces artistes, qui se complaisent, avec une joie enfantine, aux détails et aux accessoires et qui, dans toutes leurs compositions, trouvent une place pour satisfaire leurs curiosités d'« animaliers » et de « costumiers ». Les fresques peintes par Masolino dans un bourg de Lombardie, à Castiglione d'Olona, représentent le paysage italien et le costume contemporain avec une vérité que les giottesques n'avaient pas connue; en même temps les compositions gardent une simplicité qui contraste avec la confusion brillante des scènes imaginées par Gentile; côte à côte, des visages, qui sont de véritables portraits, et des corps presque nus sont dessinés avec la même précision. Masolino, qui avait peint près des lacs alpins sa première œuvre importante, fut appelé à Rome vingt ans après Pisanello et Gentile da Fabriano. C'est dans une chapelle de l'église Saint-Clément qu'il a peint ses chefs-d'œuvre, malheureusement très altérés par le temps et l'humidité du lieu: une grande *Crucifixion* et de charmantes *Scènes de la vie de sainte Catherine*. La *Crucifixion* surtout, où les groupes et les paysages se déploient avec la même ampleur, atteste que Masolino a profité des exemples de son propre élève, Masaccio, qui avait dépassé comme sans effort son maître et son temps.



Phot. Alinari. Académie des beaux-arts, Florence.

GENTILE DA FABRIANO. — L'ADORATION DES ROIS MAGES

Dans ses fresques du Carmine, à Florence, Masaccio (1401-1428)





JACOPO BELLINI. — PÉGASE



BOTTICELLI. — JEUNE FEMME



PISANELLO. — COSTUMES DE COUR





PISANELLO. — CIGOGNES ET RENARD

Phot. Giraudon

MUSÉE DU LOUVRE



Phot. Alinari. Couvent de Saint-Apollinaire, Florence.

ANDREA DEL CASTAGNO. — LA SAINTE CÈNE

ne se contente pas de rapprocher sur un même plan des personnages de l'histoire sacrée et des Florentins costumés à la mode de 1425 : il anime les uns et les autres de la même vie. Il fait d'un tier portrait, qui, dit-on, était son propre portrait, une figure d'apôtre largement drapée. Il peint deux figures nues, dont les proportions et le modelé trahissent l'étude sur nature. L'*Adam* et l'*Ève* de Masaccio, à peu près contemporains de l'*Adam* et de l'*Ève* des frères van Eyck, diffèrent profondément de l' « académie » dessinée par les peintres néerlandais avec une minutie brutale : les deux figures nues ont la simplicité et la noblesse de lignes d'une sculpture. Les autres personnages des fresques du Carmine ne sont plus, comme ceux de Giotto, des mannequins au geste expressif et au masque énergique : les Apôtres, comme le Florentin à chausses collantes qui représente le centenier, donnent l'impression du nu drapé. Dans le fond des tableaux, la géométrie des architectures a fait place aux contours souples et vivants d'un paysage profond. Cependant les compositions gardent l'unité que leur avaient imposée les maîtres du XIVe siècle ; les visages ont la même gravité, les draperies la même ampleur. Dans la petite chapelle du Carmine, Masaccio a uni la pensée du siècle qui venait de s'achever et la science technique que devait raffiner le siècle qui s'ouvrait. Cette combinaison, réalisée par le peintre florentin dans l'ardeur de sa jeunesse, sembla se dissoudre, quand il mourut, à peine âgé de vingt-sept ans. Elle ne se reforma qu'un siècle plus tard, pendant la vie, également courte, de Raphaël.



MASOLINO. — HÉRODIADE APPORTANT LA TÊTE DE SAINT JEAN-BAPTISTE

Fragment d'une fresque de Castiglione d'Olona.

Les souvenirs du XIVe siècle, auxquels l'œuvre de Masaccio doit sa grandeur épique, alimentèrent jusqu'au milieu du XVe siècle des peintres médiocres, qui ne conservaient des maîtres de Sienne que la mièvrerie, et des giottesques florentins que la raideur. Pourtant, à côté du Siennois Sano di Pietro, qui semble retomber dans une douce et riante enfance, un moine florentin remplit son couvent de San Marco d'un long cycle de fresques qui, par la profondeur des sentiments exprimés et la noblesse de l'ordonnance dramatique, sont les chefs-d'œuvre de l'art plein de pensée qu'avaient inauguré les fresques de la basilique d'Assise et de l' « Arena », à Padoue. Fra Giovanni da Fiesole, que la postérité et l'Église ont béatifié sous le nom de Fra Angelico, ne se contenta pas de peindre, avec un choix de couleurs pures, des visages si blancs et des draperies si claires qu'une lumière du ciel semble transparaître au travers. Narrateur exquis des légendes, âme douce incapable de comprendre le mal et d'exprimer, même chez les bourreaux et les damnés, la cruauté et la terreur, le dominicain de Fiesole sut aussi traduire avec le pinceau les douleurs et les extases des plus nobles âmes. La grande *Crucifixion*, qui dans le couvent de San Marco couvre toute une paroi de la salle du chapitre, expose, dans le groupe des docteurs et des fondateurs d'ordre qui contemplent la croix, toute une psychologie des saints telle que seul pouvait la concevoir un saint. Plus hardi, dans sa candeur, que n'avait été Giotto, Fra Angelico ne craignit point de modifier les compositions traditionnelles et jusqu'aux données des textes sacrés, pour exprimer pleinement les émotions qu'il éprouvait lui-même en présence



MASACCIO.
FRAGMENT DU TRIBUT DE SAINT PIERRE
Fresque de l'église du Carmine, à Florence.



FRA ANGELICO. — LA CRUCIFIXION (DÉTAIL)
Fresque du couvent de Saint-Marc, à Florence.

de l'histoire évangélique : dans la *Cène des Apôtres*, il donne place à la Vierge, qui, la première, reçoit l'hostie des mains de son Fils. La pureté des âmes, dont le moine a été l'interprète, n'anéantit pas les corps qui obéissent à ces âmes. Dans la cathédrale d'Orvieto, sur la voûte de la chapelle du Saint Sacrement, les Patriarches et les Apôtres, peints, de grandeur naturelle, par Fra Angelico, donnent encore l'impression d'une assemblée d'élus qui seraient des vivants, même à côté des robustes docteurs et des redoutables prélats que Luca Signorelli a assis sur les nuées.

Fra Angelico fut appelé à Rome presque en même temps que son compatriote Masolino. Il peignit dans la chapelle du pape Nicolas V, au Vatican, les *Histoires de saint Étienne et de saint Laurent*, qui se déroulent avec une gravité sacerdotale et une grâce souriante devant de classiques architectures. Le dominicain mourut à Rome en 1455 et y fut enseveli dans l'église de son ordre, Santa Maria sopra Minerva : on peut lire encore, sous son effigie funéraire, l'épitaphe qui le compare à Apelle et qui mentionne sa patrie la « Fleur de l'Étrurie ». — Lorsque Fra Angelico termina sa vie laborieuse, l'art florentin s'était depuis longtemps transformé autour de la retraite où travaillait le bienheureux.

Cet affranchissement n'avait pas été provoqué par les peintres, mais par les sculpteurs de Florence.

La sculpture et la peinture toscanes se pénétrèrent intimement au XV[e] siècle. Cette union fraternelle des deux arts plastiques marque l'un des caractères par lesquels l'art italien de cette période se sépare de l'art flamand. Sans doute les van Eyck avaient été peintres de statues et avaient copié en grisaille, sur leurs panneaux, des figures de ronde bosse; mais la révolution artistique dont ils furent les auteurs consista précisément à enrichir la peinture de toutes les qualités non sculpturales. Tandis que les sculpteurs devaient se limiter à exprimer la variété des formes, les peintres néerlandais trouvaient les moyens de traduire avec la plus étonnante puissance d'illusion la diversité des matières inanimées ou vivantes, depuis les marbres et les joyaux jusqu'aux fourrures, aux chevelures et aux épidermes. Cette virtuosité technique dans le maniement des couleurs, les peintres toscans ne la possédèrent point; à peine si deux ou trois d'entre eux la recherchèrent.

Par tradition, ils restèrent fidèles à la fresque, dont les tons crayeux ne peuvent imiter la réalité en trompe-l'œil. Dans les œuvres des peintres, la netteté des silhouettes et la précision des contours montrent l'influence de la sculpture en ronde bosse ou de ces bas-reliefs que les sculpteurs traitaient en « stiacciato », comme un travail de gravure.

L'action directe de la sculpture sur la peinture, sensible d'un bout à l'autre du XV[e] siècle, se manifeste expressément dans la formation et la division des écoles. La génération de peintres qui suivit les réalistes spontanés et inexpérimentés comme Pisanello, Gentile da Fabriano et Masolino, se donna pour tâche d'introduire dans la peinture les acquisitions et les progrès réalisés par l'architecture et la sculpture. Brunellesco, tout en élevant à Florence des édifices d'un type nouveau, enseigna aux peintres le moyen de représenter les colonnades et les ordres classiques suivant les lois de la géométrie et de la vision : il retrouva la « perspective linéaire ». Cette découverte fut accueillie avec un véritable transport par des artistes laborieux, dont le plus acharné fut Paolo Uccello (1397-1475). Celui-ci appliqua à la représentation des êtres animés les principes formulés par Brunellesco : de la perspective il fit le « raccourci ». En même temps, des maîtres vigoureux, Andrea del Castagno († 1459), Domenico Veneziano, Pesellino, cherchèrent à ravir aux œuvres les plus audacieuses de Donatello le secret de leur énergie brutale; en peignant leurs maigres figures aux chairs bronzées, ils ne reculaient pas plus que l'âpre sculpteur des *Prophètes* et des *Saint Jean-Baptiste*, devant la vulgarité et la laideur. L'héritage de ces grammairiens de l'art fut repris par des artistes qui, tout en suivant les traces des peintres imitateurs de Donatello, achevèrent d'unir aussi étroitement que possible la peinture et la sculpture. Ces artistes furent, en effet, les sculpteurs de bronze, qui, les uns et les autres, firent œuvre de peintres. Antonio Pollajuolo traduisit sur de petits panneaux ses petits bronzes des *Travaux d'Hercule*. Son frère Piero enrichit la science du modelé et la vigueur des corps nerveux par l'imitation des matières précieuses qui attiraient son œil d'orfèvre. Il raffina sur les procédés néerlandais eux-mêmes, essayant des vernis compliqués, combinant l'huile avec la sandaraque. Il produisit ainsi de grands tableaux, comme celui de la collégiale de San Gimignano, qui par l'imitation



Phot. Anderson. Musée des Offices, Florence.

FRA ANGELICO.
LE COURONNEMENT DE LA VIERGE (DÉTAIL)



L'ADORATION DE LA VIERGE
MUSÉE DE BERLIN.

Phot. Alinari.

BENOZZO GOZZOLI. — SAINT AUGUSTIN QUITTANT ROME

Fresque de l'église Sant'Agostino, à San Gimignano.

patiente des velours et des pierreries rappelle singulièrement les chefs-d'œuvre flamands. Ainsi ce sculpteur-orfèvre se trouva être, entre tous les Florentins, le coloriste le plus savant. Verrocchio, dans sa boutique transformée en école pour les mieux doués des jeunes Florentins, mania, lui aussi, le pinceau. Il a laissé un seul tableau authentique, le *Baptême du Christ*, à l'Académie des beaux-arts de Florence : l'œuvre a toute la sécheresse des études d'Andrea del Castagno, avec une science du modelé et une profondeur de paysage encore inconnues.

Les peintres-sculpteurs de Florence sont isolés parmi les peintres de fresques et de panneaux comme parmi les sculpteurs de marbre. L'énergie des novateurs laborieux, qu'un Pollajuolo et un Verrocchio ont accentuée avec une sorte de joie farouche, est remplacée, dans les œuvres de leurs contemporains, par une vue plus naïve et une traduction plus sommaire de la réalité. Déjà Alesso Baldovinetti, tout en profitant des conquêtes et des leçons de ses prédécesseurs, retrouve, pour traduire la vie contemporaine dans les scènes sacrées, l'heureuse facilité d'un Masolino. Un moine, qui fut l'antithèse vivante du bienheureux Fra Angelico, le camaldule Fra Filippo Lippi (1406-1469), mêlait la grâce et la joie du siècle à ses œuvres religieuses, comme l'amour profane et sacrilège d'une religieuse à sa propre vie. Dans le grand *Couronnement de la Vierge* conservé à l'Académie des beaux-arts, où le moine peintre s'est représenté au premier plan, les anges et les femmes ont le type grêle et mesquin des enfants de Florence et des filles du peuple. Dans le chœur de Prato, la ville où Fra Filippo fit scandale par l'enlèvement de Lucrezia Buti, les *Scènes de la vie de saint Jean-Baptiste*, familièrement représentées, comme si l'artiste les avait observées chez un voisin, sont mêlées de personnages en costumes contemporains, dont les visages sont des portraits. Benozzo Gozzoli (1420-1497), le propre élève de Fra Angelico, abandonna les visions célestes pour le spectacle mouvant et bariolé de la vie quotidienne. La *Jeunesse de saint Augustin* se présente à lui, dans l'église de San Gimignano, comme celle d'un Florentin de condition, avec accompagnement de fêtes et de cavalcades. Dans



Église Santa Maria Novella, Florence.

D. GHIRLANDAJO. — LA NATIVITÉ DE LA VIERGE

Fragment.

la chapelle du palais des Médicis Benozzo doit représenter les rois mages (vers 1463); il montre aux Médicis leurs propres portraits, ceux de leurs ancêtres, de leurs visiteurs illustres et de leurs savants familiers; après Laurent le Magnifique, radieux dans l'éclat de sa seizième année, chevauche l'empereur Jean Paléologue, qui assista au concile de Florence en 1439; puis, en groupe serré, tous à cheval, Pierre de Médicis et le vieux Cosme, avec leurs humanistes et leurs Grecs à longue barbe; autour d'eux, des cavaliers, des pages et des chiens; derrière eux, montant jusqu'au haut de la fresque, les collines florentines, hérissées de cyprès et de tours, peuplées d'animaux innombrables. C'est plus solennel dans les compositions, plus grave dans l'expression des sentiments religieux. Parfois il se souvient de Masaccio et même de Giotto. Mais tout en laissant aux scènes traditionnelles une ampleur monumentale, il mêle aux personnages drapés la foule des contemporains. Dans le plus grand cycle de fresques peint par Ghirlandajo, la *Vie de saint Jean-Baptiste*, qui occupe tout le chœur de Santa Maria Novella, la moitié des premiers plans est occupée par les donateurs, les Tornabuoni, cousins des Médicis, par les Médicis eux-mêmes et par leur cour d'humanistes. Tous ces portraits ont un sérieux et une bonhomie qui font penser aux bustes de notables floren-



DOMENICO GHIRLANDAJO. — LA NATIVITÉ DE SAINT JEAN-BAPTISTE
Fresque de l'église Santa Maria Novella, à Florence.

une de ces chevauchées que faisaient les Médicis pour gagner leurs villas proches de Fiesole et pendant lesquelles Marsile Ficin et Politien discutaient métaphysique *inter equitandum*. Les Médicis reparaissent dans l'une des larges fresques dont Benozzo couvrit, entre 1469 et 1485, toute une paroi du Campo Santo de Pise. L'*Histoire de Noé* donne prétexte à une scène de vendanges prise sur nature dans les campagnes de l'Arno et tout égayée de traits malicieux. En face des fresques austères et dogmatiques des giottesques, les compositions de Benozzo, qui ont réduit l'épopée biblique aux récits d'un « novelliere », chantent l'amour insoucieux de la vie libre et de la nature bienfaisante. Cet art est si profane qu'on le dirait païen, si l'élève de Fra Angelico ne prêtait aux visages de ses acteurs l'air de sérénité et de joie candide que le moine de Fiesole avait donné à ses figures de saints et de bienheureux.

Domenico Ghirlandajo (1449-1494), qui dut beaucoup à l'exemple de Benozzo et qui fut, comme celui-ci, un peintre de fresques d'une étonnante fécondité, se montre plus sévère dans le dessin, tins sculptés par Antonio Rossellino ou Benedetto da Majano.

Sandro Botticelli (1457-1510) n'est plus seulement, comme Ghirlandajo, le peintre consciencieux de la vie florentine. Sans doute, dans le tableau votif peint en 1478 pour Santa Maria Novella, après la sanglante conjuration des Pazzi, le peintre a groupé, autour de la Vierge, les rois mages et leurs suivants, parmi lesquels on reconnaît Julien de Médicis, la victime des conjurés; son frère, Laurent le Magnifique; le Grec Johannès Argyropoulos et, dans un coin, Botticelli lui-même. Pourtant ces portraits, si fidèles qu'ils soient, ont une autre allure que les personnages de Ghirlandajo. Dans leur fierté nerveuse, ils font penser aux bustes modelés par les sculpteurs de bronze, aux jeunes guerriers des Pollajuolo. De même les nombreuses madones que Botticelli, dans la première partie de sa carrière, avait peintes entourées d'anges, diffèrent profondément des calmes Vierges de Ghirlandajo ou de Lippi, par le type, comme par l'expression. L'ovale très allongé du visage, le nez aux larges narines, le sourire presque douloureux, font ressembler ces Vierges, qui



Phot Alinari.

FIGURE PRINCIPALE DE L'ALLÉGORIE DU PRINTEMPS. — ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS, FLORENCE.

ont le teint de fleur des femmes de Lippi, aux éphèbes des Pollajuolo et de Verrocchio. En effet, Botticelli a collaboré avec Piero Pollajuolo à la décoration du Palazzo Vecchio (*Vertus* des Offices) et il a certainement subi l'influence de Verrocchio. Cependant il gardait le coloris clair et le charme naïf des peintres de la vie familière. En lui se conciliaient les deux tendances de la peinture florentine du xve siècle : il participait de Ghirlandajo et des peintres-sculpteurs. Ainsi s'explique une partie de son charme énigmatique, pareil à celui d'Agostino di Duccio, le sculpteur de marbre, élève du plus fougueux des sculpteurs de bronze. Tout ce que Botticelli devait aux artistes, ses contemporains, il le fit sien, en prêtant à ses figures cette grâce flexible qui semble courbée par une menace ou par une douleur, et en teintant toutes ses œuvres de la mélancolie un peu morbide qui devait lui attirer, au xixe siècle, la sympathie de tant d'âmes délicates et inquiètes.



Phot. Alinari. Académie des beaux-arts, Florence.

BOTTICELLI. — LE PRINTEMPS

Pourtant il ne faut pas juger Botticelli d'après quelques madones aux longues mains nerveuses et quelques anges adolescents aux joues pâlies. Ce peintre mérite une large place dans l'histoire, parce que seul il a exprimé successivement toutes les idées de son temps. Après avoir longtemps répété son type de madone et assemblé sur les retables des groupes de saints, il peignit, pour Laurent le Magnifique, des mythologies élégamment traduites dans la langue artistique de Florence, et qui devaient satisfaire les goûts des raffinés pour lesquels Politien écrivait ses poèmes d'inspiration antique dans un harmonieux italien. Botticelli prêta à *Pallas domptant le Centaure* bestial et à *Vénus sortant de l'onde* la grâce chaste de ses madones. Dans l'allégorie fameuse du *Printemps*, il célébra à la fois la nature, dont les poètes avaient retrouvé le charme, et l'amour, que Laurent le Magnifique chantait dans ses « canzoni ». Tandis que Florence s'abandonnait à la grâce de ce paganisme élégant, Santa Maria del Fiore fut ébranlée par la voix tonnante de Savonarole. Le dominicain jetait à la fois l'anathème sur les Médicis et sur leurs familiers, sur la tyrannie et sur l'art profane. Les peintres, comme les marchands, se convertirent à la religion de l'apôtre. Botticelli, âme exaltée, fut des plus ardents qui suivirent Savonarole. Quand le bûcher élevé pour le moine qui avait bravé les Médicis et le pape eut remplacé à Florence le fameux bûcher du carnaval de 1497 où les « piagnoni » avaient jeté des tableaux et des statues, parmi les autres « vanités », Botticelli honora Savonarole comme un martyr. Dans un tableau de la National Gallery de Londres, daté de l'an 1500, par une inscription grecque à formules apocalyptiques, le doux artiste a représenté Savonarole et ses deux compagnons de supplice accueillis dans la gloire par des anges, comme les bienheureux que Fra Angelico avait mêlés à la ronde céleste sur des prés fleuris, devant la porte lumineuse du paradis. Puis le peintre du *Printemps* acheva sa vie en peignant des madones douloureuses et des *Pietà* pleines de sanglots. Son œuvre avait été non seulement une synthèse unique des formes d'art créées de son temps, mais encore une histoire, en images frappantes, des grandes périodes de l'histoire de Florence, entre 1470 et 1500.



Musée des Offices, Florence

BOTTICELLI. — LA NAISSANCE DE VÉNUS

On comprend que l'influence d'un œuvre aussi complexe ait été très étendue. Les musées sont pleins de tableaux florentins où des anonymes sans personnalité ont essayé d'imiter les attitudes et les types de Botticelli. Filippino Lippi (1459-1504), le fils du moine Filippo et de la nonne Lucrezia, dut moins à son père qu'à Botticelli. Toute la grâce mélancolique de l'artiste dont Filippino avait fait son modèle a passé dans le gracieux tableau de la « Badia » de Florence,

l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*. Mais la composition a une ampleur et le coloris une profondeur que Botticelli n'avait pas connues. Filippino Lippi, en imitant les groupes tumultueux de Botticelli, sut les disposer en masses plus harmonieuses, devant des architectures compliquées. Dans certaines figures solennelles, comme les prophètes de la chapelle Strozzi, à Santa Maria Novella, il retrouva la grandeur épique dont l'étude de la réalité quotidienne et le goût d'une grâce un peu frêle avait fait perdre le sens à tous ses devanciers.

Lorenzo di Credi (1459-1537) fut de ceux que la parole de Savonarole toucha en même temps que Botticelli. Élève de Verrocchio, il avait d'abord peint pour les Médicis des nudités mythologiques, comme la *Venus*, récemment retrouvée, qui appartient au musée des Offices. Après sa conversion, il ne peignit plus que des madones et des Nativités, variant les thèmes gracieux et tendres avec une douceur un peu molle, tandis que Botticelli cherchait les douleurs et les drames. Sa couleur est blonde dans les chairs, souvent acide dans les draperies, toujours mince et plate. Son dessin est savant dans les portraits et dans les figures d'enfants, où se marque le souvenir des sculptures de Verrocchio. Toutes ses œuvres manquent d'accent et sentent le travail d'école.



Phot. Alinari. Badia, à Florence.

FILIPPINO LIPPI. — L'APPARITION DE LA VIERGE A SAINT BERNARD

Lorenzo eut pour condisciple dans la boutique de Verrocchio un enfant dont le nom devait éclipser tous ceux des peintres de Florence : Léonard de Vinci. Par sa curiosité des problèmes techniques et son amour de la nature vivante, Léonard est de la suite des peintres-sculpteurs du XVe siècle; le sourire mystérieux de ses Vierges est le sourire du *David* de Verrocchio. Mais par sa science de psychologue et son art de l'ordonnance, le peintre de la *Cène* appartient à une autre génération d'artistes que celle où Botticelli avait été le maître du chœur.

En Ombrie, un créateur audacieux ouvrit l'ère nouvelle, en développant librement les résultats acquis, à Florence, par le travail des Paolo Uccello et des Andrea del Castagno. Ce maître fut Piero della Francesca (1420-1492). Savant en géométrie et en perspective, comme en témoignent ses écrits techniques, il étudia la nature vivante avec une précision d'anatomiste. Ses portraits, en buste et de profil, détachés parfois, comme les portraits flamands, sur un fin paysage, sont détaillés avec un réalisme implacable (le *duc* et la *duchesse d'Urbin*, aux Offices). Dans ses grandes fresques de San Francesco d'Arezzo, qui racontent la *Légende de la sainte Croix*, Piero della Francesca groupa, avec un art consommé du raccourci, des chevaux et des guerriers; il baigna les personnages et les vastes paysages des fonds dans une lumière limpide, dont ses successeurs ne retrouvèrent point l'éclat. Le premier, en Italie, il indiqua un effet de clair-obscur, dans la *Vision de Constantin*, où la pénombre de la nuit est déchirée par l'éclair d'une apparition.

Après Piero della Francesca, la peinture ombrienne se partage, à peu près comme la peinture florentine, en deux écoles. D'un côté, se rangent des maîtres vigoureux et virils, héritiers naturels de Piero della Francesca. L'un d'eux, Melozzo da Forli (1438-1494), combina les leçons de Piero sur la perspective et l'anatomie avec la science de coloriste d'un Flamand, Justus de Gand, dont il se trouva le collaborateur à la cour d'Urbin. Melozzo travailla à Rome pour Sixte IV et pour le cardinal Julien della Rovere, celui qui devait prendre le nom pontifical de Jules II. Le chef-d'œuvre de ce maître robuste était une *Gloire* peinte dans l'abside d'une église romaine, les Saints-Apôtres. Il ne reste de cette fresque que des fragments : le Christ, dans un escalier du Quirinal; quelques têtes d'apôtres levées vers le ciel et quelques figures d'anges musiciens (sacristie de Saint-Pierre). Les raccourcis sont indiqués si hardiment que les personnages semblent « plafonner »; tous les visages, encadrés dans des chevelures épaisses, ont une beauté fière et mâle.

Luca Signorelli de Cortone (1441-1523) travailla dans la basilique de Lorette à la décoration d'une chapelle que Melozzo avait laissée inachevée; il poussa plus loin encore que son prédécesseur la science anatomique et le culte de la force virile. Les *Scènes de la vie de saint Benoît* à Monteoliveto Maggiore, qui datent des dernières années du XVe siècle, sont remplies par des guerriers en armures claires ou en chausses collantes, tous cambrés comme des athlètes. De 1499 à 1506, Signorelli, devenu célèbre, fut appelé par la fabrique de la cathédrale d'Orvieto à compléter la décoration de la grande chapelle dont la voûte avait été peinte en partie par Fra Angelico. Le robuste maître de Cortone, en peignant dans ce sanctuaire d'art l'*Histoire de l'Antéchrist* et le *Jugement dernier*, remplit le paradis, comme l'enfer, d'hommes et de femmes nus, dont la musculature était accentuée, dans un ton de bronze, comme sur l'écorché. L'œuvre est dure, violente, saisissante : elle devait s'imposer au souvenir de Michel-Ange.

Melozzo et Signorelli appartiennent à la région septentrionale de l'Ombrie. Dans la région méridionale de la province, Pérouse, la ville opulente et dévote, voisine de la sainte colline d'Assise, fut le centre d'une école de peintres doux et faciles, dont le vrai maître n'est pas le sévère Piero della Francesca, mais plutôt l'aimable Gentile da Fabriano. L'École de Pérouse eut pour



LA MADONE ET L'ENFANT JÉSUS
MUSÉE DU LOUVRE.

premiers représentants un artiste gracieux et puéril, natif d'une ville voisine, Nicolò da Foligno, et un peintre d'anges mignards, couronnés de chapeaux de roses, Benedetto Buonfigli. La médiocrité de ce premier essai fut relevée par un peintre élégant et nerveux, Fiorenzo di Lorenzo, qui subit l'ascendant des maîtres florentins : il suivit d'abord Benozzo Gozzoli, qui fut appelé à travailler dans les environs de Pérouse; puis il se mit à l'école d'un peintre-sculpteur, sans doute Verrocchio.

Les leçons de Buonfigli et les exemples de Fiorenzo formèrent un peintre merveilleusement doué, Pietro Vanucci, qui, né à Castel della Pieve, non loin d'Orvieto, s'établit à Pérouse et prit dans cette ville le surnom sous lequel il est célèbre : le Pérugin (1446-1524). Peut-être acheva-t-il son éducation d'artiste dans un atelier florentin. L'étrange décoration de la grande salle des changeurs de Pérouse (*il Cambio*), avec le groupe des planètes figurées par les dieux et la double assemblée des héros de l'antiquité et des prophètes suivis par les sibylles, a l'élégance un peu grêle des mythologies de Botticelli. Mais le modelé fondu contraste avec la précision toujours sèche des contours florentins; les visages des éphèbes armés qui représentent la Grèce et Rome ont la même douceur amollie et le même regard noyé que les jeunes femmes qui jouent le rôle des sibylles. Ces attitudes penchées, ces visages arrondis, ces expressions rêveuses donnèrent aux peintures religieuses du Pérugin un air d'onction qui séduisit les fervents. Dans la première partie de sa carrière, l'artiste composa, à Florence, des œuvres larges, simples et sincèrement émouvantes comme les tableaux destinés au couvent des Gesuati et représentant des scènes de la Passion, ou comme le grand *Crucifix* peint à fresque dans la chapelle de Santa Maria Maddalena dei Pazzi. Mais, lorsque la vogue lui fut venue, il ne fit que répéter ses propres créations comme des oraisons apprises; son atelier de Pérouse



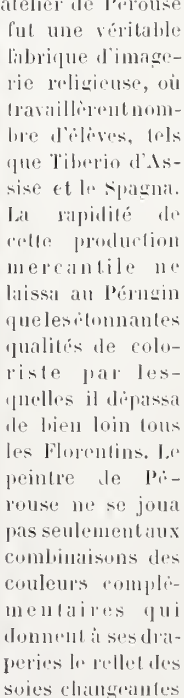
Phot. Brogi. Académie des beaux-arts, Florence.

LORENZO DI CREDI. — L'ADORATION DES BERGERS



Musée de Berlin.

ANTONIO POLLAJUOLO. — DAVID



fut une véritable fabrique d'imagerie religieuse, où travaillèrent nombre d'élèves, tels que Tiberio d'Assise et le Spagna. La rapidité de cette production mercantile ne laissa au Pérugin que les étonnantes qualités de coloriste par lesquelles il dépassa de bien loin tous les Florentins. Le peintre de Pérouse ne se joua pas seulement aux combinaisons des couleurs complémentaires qui donnent à ses draperies le reflet des soies changeantes et l'éclat des émaux translucides; il fixa sur la toile ou le bois les couleurs des lointains bleus et des ciels dorés par le couchant; à ses œuvres les plus conventionnelles et les plus pauvres en vérité humaine il donna un peu de la poésie des montagnes ombriennes.

Le second des deux peintres qui illustrèrent Pérouse à la fin du XVe siècle, Bernardino Betti, dit le Pinturicchio (1455-1513), fut l'élève de Fiorenzo di Lorenzo et l'imitateur du Pérugin. S'il était resté en Ombrie, sans doute se serait-il contenté de peindre des images de sainteté, dans un ton clair et fin, comme ses fresques de Spello, près d'Assise. Il eût été un Spagna plus sec et plus élégant. Mais, à Rome, où il fut appelé à travailler pour toute la cour pontificale, la vue du luxe, des costumes étincelants, des modes étrangères, des cérémonies et des cavalcades séduisit sa curiosité de coloriste brillant et superficiel. Pinturicchio décora au Vatican l'appartement du pape Alexandre VI Borgia, trois grandes salles où il eut à représenter sur les parois et sur les voûtes les grandes scènes de l'Evangile, les légendes de plusieurs saints, les allégories des Vertus et d'étranges compositions mythologiques, où le taureau héraldique des Borgia était glorifié sous la figure de la vache Io et du dieu égyptien Osiris, qui, après sa vie bienfaisante aux hommes et sa mort tragique, fut métamorphosé en bœuf et adoré sous le nom d'Apis. Ces peintures riches de pourpre et d'outremer, toutes piquetées d'un pastillage de stuc doré, semblent d'énormes joyaux; les costumes les plus divers y sont détaillés avec un soin minutieux, des groupes étranges et pittoresque sont formés par les princes orientaux, chrétiens ou musulmans, réfugiés à la cour pontificale : le despote de Morée, qui était le dernier des Paléologue, et Djem, le fils de Mahomet II. Autour des médaillons de

la voûte, Pinturicchio a composé un décor de rinceaux et de figurines d'une élégance merveilleuse. Là, pour la première fois, il a donné place à des imitations des peintures antiques qui venaient d'être retrouvées sur les parois de quelques villas ruinées aux portes de Rome, et qui, à peine sorties des souterrains où elles étaient restées si longtemps oubliées, comme au fond de grottes hantées, étaient appelées par les peintres des « grotteschi ». En même temps que l'appartement Borgia, Pinturicchio décora plusieurs églises de Rome, en particulier Santa Maria del Popolo, où le décor de la voûte qui surmonte l'autel a gardé toute la fraîcheur du premier jour, comme un émail aux tons indestructibles. Au milieu des « grotesques » bleu d'outremer qui serpentent sur un fond d'or, quatre sibylles sont mollement couchées, dans des atours coquets et bizarres. Les Piccolomini attirèrent à Sienne le peintre des papes. Pinturicchio peignit pour eux, dans la « Libreria » de la cathédrale, l'histoire de leur ancêtre, Pie II, qui avant de ceindre la tiare avait été l'humaniste voyageur Æneas Sylvius. Pinturicchio, en narrant la vie de son personnage, ne rencontrait guère d'autres événements que des cavalcades, des ambassades, un mariage impérial. Ces tableaux de cérémonie furent pour lui un prétexte à mettre en scène la cour d'Alexandre VI et à déployer toutes les pompes et les richesses qui, à Rome, l'avaient ébloui.



Phot. Alinari.

PIERO DELLA FRANCESCA. — LA REINE DE SABA RENDANT VISITE A SALOMON

Fragment d'une fresque de l'église San Francesco, à Arezzo.



Phot. Alinari.

MELOZZO DA FORLI. — ANGE MUSICIEN

Fresque de la sacristie de Saint-Pierre, à Rome.

Les fresques de Pinturicchio avaient couronné au Vatican l'œuvre du XVe siècle. Successivement la plupart des grands maîtres toscans et ombriens avaient été appelés au service des cardinaux et des papes. Gentile da Fabriano et Fra Angelico avaient exécuté à Rome des cycles de fresques. Melozzo da Forli y avait travaillé en même temps que Mino da Fiesole. Quand le pape Sixte IV eut achevé la construction de la chapelle qui garde son nom, il appela tout exprès pour la décorer les peintres les plus réputés de son temps. Les Florentins furent Ghirlandajo, Cosimo Rosselli, peintre médiocre et fécond, et Botticelli; les Ombriens, le Pérugin, le Pinturicchio et Luca Signorelli. Ces maîtres eurent à représenter sur les parois de la chapelle l'histoire de Moïse et l'histoire du Christ, opposées dans un parallélisme savant. Au-dessus des tableaux fut rangée la suite des papes martyrs, qui unissait l'histoire de la papauté à la tradition des deux Testaments. Dans ses lignes essentielles le décor de la chapelle pontificale était copié sur le décor vénérable de la basilique de Saint-Pierre.

En même temps certains tableaux, qui rompaient le parallélisme exact des scènes bibliques et des scènes évangéliques, renfermaient des allusions à l'histoire même du pape Sixte IV; dans la vie de Moïse, l'épisode tragique du châtiment de Coré, Dathan



Phot. Alinari.

LUCA SIGNORELLI. — LA PRÉDICATION DE L'ANTÉCHRIST

Détail d'une fresque de la cathédrale d'Orvieto.



Phot. Alinari.

PORTRAIT DE LUCRÈCE BORGIA
Détail d'une fresque des appartements Borgia, à Rome



LE PAPE PIE II A ANCÔNE
Fresque de la Libreria de Sienne.



Phot Hanfstaengl. Pinacothèque de Munich.

LE PÉRUGIN.
L'APPARITION DE LA VIERGE A SAINT BERNARD

et Abiron, les lévites révoltés contre le grand prêtre Aaron, rappelaient l'échec de la tentative de schisme dont l'archevêque de Carinthie avait été l'instigateur; le pharaon et les Egyptiens noyés dans la mer Rouge, en présence de Moïse, étaient, dans la pensée des contemporains, Alphonse de Naples et son armée, qui, en marchant contre Rome, avaient été vaincus à Campo Morto, autant par un ouragan de grêle que par la valeur du capitaine pontifical Roberto Malatesta. Ainsi, l'épopée chrétienne peinte dans la Sixtine fut une épopée à allusions historiques, comme le furent les fresques peintes par Raphaël dans la chambre d'Héliodore, à la gloire du neveu de Sixte IV, le grand pape Jules II.



Phot. Alinari. Collège du Cambio, Pérouse.

PORTRAIT DU PÉRUGIN PAR LUI-MÊME

La chapelle qui est devenue le sanctuaire de Michel-Ange reste encore un musée unique de l'art florentin et ombrien du XVe siècle. Il faut voir comment les peintres les plus énergiques et les plus élégants de cette époque heureuse ont traité un thème traditionnel, rajeuni par un désir nouveau de glorifier la personne d'un homme, pour comprendre à quel point l'art de la première Renaissance rompit avec le passé et oublia le christianisme.

Dans ces vastes fresques, où des personnages innombrables se meuvent devant des architectures classiques ou des paysages profonds, le sujet sacré n'occupe d'ordinaire qu'une faible partie du premier plan. Ghirlandajo prête bien aux acteurs quelque sérieux, Botticelli quelque verve dramatique, le Pérugin quelque majesté. Mais tous, le médiocre Cosimo Rosselli comme le fier Signorelli, ont donné toute leur attention et tout leur soin aux portraits des contemporains, qui, sans se mêler à l'action, sans y prendre intérêt, sans regarder même le Christ ou Moïse, ont envahi la moitié de la scène.



Louvre.

LE PÉRUGIN. — SAINT SÉBASTIEN

Rosselli, Botticelli, le Pérugin se sont peints eux-mêmes dans l'angle de quelque composition. Ils ont fait poser devant eux les humanistes grecs, reconnaissables à leur longue barbe, les neveux du pape, capitaines ou princes de l'Église, les camériers de la cour pontificale avec leur chaîne d'or au cou, les notables de la colonie florentine établie à Rome. Tout ce qui avait un nom vers 1482 dans la ville des papes a trouvé place dans la chapelle de Sixte IV.

Peintres et hellénistes, cardinaux et guerriers, marchands et ambassadeurs, tous, les enfants aux attitudes gauches comme les vieillards solennels, les dignitaires en simarres comme les jeunes gens campés insolemment dans leur collant de soie, ne sont là que pour rester debout et pour regarder droit.

Ils attestent que pour les artistes de ce temps, le mot d'ordre fut : désintéressement du sujet et amour de la vie. Ils proclament le principe d'orgueil qui fit la force des hommes du XVe siècle, en leur donnant l'audace d'imposer partout leur personnalité, de renverser les barrières des traditions comme l'autorité des croyances, les lois de la morale et les garanties des libertés publiques, et d'installer leur portrait dans un sanctuaire, comme leur autorité dans une ville subjuguée.



Phot. Anderson.

PINTURICCHIO. — UNE SIBYLLE
Fresque de l'église Santa Maria del Popolo, à Rome.

LES ÉCOLES DE L'ITALIE DU NORD

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE

Dans l'Italie du Nord, les formes de l'architecture du XIVᵉ siècle persistèrent plus longtemps qu'à Florence; tantôt elles se répétèrent jusque dans la seconde moitié du XVᵉ siècle, tantôt elles se mêlèrent à des formes classiques ou florentines. Les résultats de ces combinaisons furent parfois des édifices très élégants et très riches. En Lombardie, le chef-d'œuvre de l'architecture composite est la partie inférieure de la façade de la chartreuse de Pavie (1473-1507), couverte de reliefs comme une cathédrale du Nord et montrant, dans chacune des figurines dont elle est ornée, le goût le plus fin de la Renaissance et l'imitation la plus spirituelle de l'antiquité. A Venise, une famille d'artistes, dont le nom indique l'origine, les Lombardi, introduisirent le style nouveau vers 1475. Santa Maria dei Miracoli fut rebâtie par eux avec une richesse de décoration extérieure qui fait penser à la chartreuse de Pavie. Sur d'autres façades, comme celle de San Zaccaria, le système des ordres classiques fut combiné avec des incrustations de marbres de couleur, inspirées du décor archaïque et oriental de l'église Saint-Marc. Sur la terre ferme de Venise, les églises et les palais furent aussi richement parés de reliefs et de marbres ou de peintures que les monuments de la ville des lagunes. Brescia eut son église Santa Maria dei Miracoli, rivale de celle de Venise; à Vérone, un moine architecte qui devait jouer un rôle prépondérant dans l'histoire de la Renaissance française, Fra Giocondo (1435-1515), égaya la gracieuse façade du Palazzo del Consiglio (1476-1493) par la plus délicate polychromie.

La plupart des villes de l'Italie du Nord, à commencer par Milan et Venise, conservèrent, à côté de constructions revêtues de marbre, leur traditionnelle architecture en briques. Ce fut un nouveau problème que d'employer ces matériaux suivant les principes indiqués par Brunellesco. Le maître qui donna de ce problème les solutions les plus élégantes et les plus hardies, fut Bramante d'Urbin. Après avoir travaillé au palais ducal de sa ville natale, il s'établit en Lombardie et y séjourna vingt-huit ans (1472-1499). En élevant à Milan des églises comme Santa Maria presso San Satiro et Santa Maria delle Grazie, il ne réussit pas seulement à donner à la brique, combinée avec les reliefs de terre cuite, l'élégance la plus raffinée, il réalisa encore l'innovation qui devait transformer toute l'architecture religieuse de l'Occident, en substituant au plan rectangulaire et allongé des basiliques le plan circulaire des rotondes à coupoles. L'Incoronata de Lodi (1488) est un premier modèle de Saint-Pierre de Rome.



BAS-RELIEF DE LA CHARTREUSE DE PAVIE

La Lombardie, qui pendant tout le moyen âge avait envoyé d'un bout de l'Italie à l'autre ses maçons-architectes, les *Comacini*, eut au XVᵉ siècle des ateliers de sculpteurs très nombreux et pour la plupart médiocres; Milanais ou natifs des environs de Côme, ces marbriers s'attelèrent à des besognes collectives, comme la décoration touffue des cathédrales de Milan et de Côme et de la chartreuse de Pavie. L'artiste le plus personnel dans cette foule est Omadeo de Pavie (1447-1522), qui décora à Bergame la chapelle funéraire du Colleone de toute la profusion de motifs antiques dont s'était composée l'ornementation lombarde de la Renaissance. Les sculpteurs de Côme voyagèrent, comme les architectes, leurs ancêtres. L'un d'eux, Tommaso Malvito, s'établit à Naples dans les premières années du XVIᵉ siècle. Il revêtit d'une magnifique décoration de marbre blanc la confession de saint Janvier, dans la cathédrale de Naples.

A Venise, la famille des Buon décora, à partir de 1431, la porte monumentale du palais des doges, dans un style à demi gothique, en retard d'un demi-siècle sur les œuvres florentines. L'art nouveau triomphe avec Antonio Rizzo de Vérone, qui donne dans la statue d'*Eve*, élevée en pendant à celle d'*Adam* sur l'escalier du palais des doges, le premier exemple d'une statue féminine entièrement nue sculptée en Italie (vers 1464). Les Lombardi font œuvre de sculpteurs autant que d'architectes. Pietro Lombardi a élevé le tombeau du doge Mocenigo, dans l'église San Giovanni e Paolo (vers 1480) : l'architecture est toute classique; dans les sculptures les images du Christ et des anges voisinent avec des figures de Vertus drapées à l'antique et des représentations des travaux d'Hercule. Les fils de Lombardi, Antonio et Tullio, suivant jusqu'au bout la tendance à laquelle obéit déjà leur père, imitent servilement les bas-reliefs romains ou grecs qui se trouvaient réunis en grand nombre à Venise et à Padoue. Ils commencèrent la décoration sculptée de la chapelle du Santo, à Padoue. Un artiste qui a plus d'une fois collaboré avec les Lombardi, Alessandro Leopardi († 1522), dut à l'influence de Verrocchio, dont il acheva le *Colleone*, d'avoir imité l'antiquité avec une élégance et une liberté dignes d'un Florentin. Son chef-d'œuvre est le tombeau triomphal du doge Vendramin (1478-1495), dans l'église San Giovanni e Paolo ; à côté des Vertus drapées et cuirassées à l'antique, les génies funéraires ont la chevelure bouclée et le sourire des anges de Giovanni Bellini.

A côté des artistes lombards et vénitiens qui ont travaillé d'un commun accord à la renaissance de l'antiquité, il faut faire une place à part à un sculpteur de Modène, Guido Mazzoni (1450-1518), qui ne rechercha que l'imitation de la vie réelle et la poussa jusqu'au trompe-l'œil. Il étonna ses contemporains par des groupes qui représentaient, pour la plupart, la *Lamentation sur le corps du Christ* : ce sont des figures de grandeur naturelle, en terre cuite peinte ; les têtes sont des portraits et dont l'expression de douleur est rendue avec une énergie triviale. Cet art brutal et populaire, dont l'apparition doit s'expliquer sans doute par une influence de la sculpture flamande, fut porté par Mazzoni lui-même à Naples, puis en France. Dans le groupe destiné à l'église napolitaine de Monteoliveto, l'artiste représenta, près du cadavre du Christ, le roi Ferdinand d'Aragon et l'humaniste Pontano.



Phot. Alinari. Palais ducal, Venise.

ANT. RIZZO. — L'ESCALIER DES GÉANTS

LA PEINTURE

La peinture, dans toute l'Italie du Nord, resta pendant la seconde moitié du xve siècle sous la dépendance d'un maître dont l'exemple suscita de nouvelles écoles artistiques depuis Bologne jusqu'à Milan et jusqu'à Venise. Mantegna (1430-1506), né à Vicence, travailla à Padoue dans l'atelier d'un peintre savant et médiocre, Squarcione, qui avait réuni toute une collection de sculptures antiques. Le jeune artiste, tout en copiant des marbres grecs ou romains, fut subjugué par la puissance des œuvres que Donatello venait d'achever à Padoue. Il tenta de donner à la peinture toute l'énergie des bronzes florentins; son action fut parallèle à celle des Castagno et des Piero della Francesca, mais bien plus étendue et plus féconde. Mantegna fut comme l'intermédiaire vivant entre Donatello, le grand révolutionnaire, et les artistes de l'Italie du Nord ; lui-même fut un créateur audacieux entre tous. Il n'ignore rien de la science géométrique et anatomique. Tout en dessinant, avec la précision d'un graveur, les architectures en perspective et les nus en raccourci, il s'applique à reconstituer les costumes et le décor de l'antiquité avec une recherche du détail précis, qui est comme une forme rétrospective de son réalisme. Il évoque le monde romain avec la minutie d'un archéologue et l'ampleur d'un historien poète. Dans les scènes sacrées, comme dans les histoires profanes d'autrefois, il représente non point ses contemporains, mais l'image qu'il s'était faite du passé. Il fut le premier peintre d'histoire, dans le sens le plus noble du mot.



Phot. Alinari. Église San'a Maria dei Miracoli, Venise.

PIETRO ET TULLIO LOMBARDO.
BASE DE PILASTRE

Les œuvres capitales de Mantegna ont été exécutées à Mantoue, pour l'une des cours les plus lettrées du xve siècle. Dans le palais ducal, il peignit les portraits de toute la famille de Gonzague ; pour le *Studiolo* de la princesse Isabelle d'Este, il composa, de concert avec le Pérugin et Lorenzo Costa, des allégories mythologiques qui se trouvent aujourd'hui au musée du Louvre ; pour le théâtre du palais, il dessina des toiles de fond représentant le *Triomphe de César* (au musée de Hampton Court). L'ensemble de ces œuvres constitue le mélange le plus riche de luxe contemporain et de beauté antique qu'un peintre du xve siècle ait réalisé.

A Ferrare, l'influence de Mantegna s'unit à celle de Piero della Francesca, qui avait commencé à décorer le palais des ducs d'Este. Les souvenirs des deux maîtres sont également sensibles dans les fresques de la villa de Schifanoja, où Francesco Cossa a représenté, avec la plus curieuse exactitude, la vie de Borso d'Este et de sa cour, au-dessous d'allégories bizarres des mois et du zodiaque. Un autre Ferrarais, Cosimo Tura, se fit le disciple de Mantegna; il exagéra la sécheresse du maître et dessina durement des membres anguleux et des visages grimaçants.

Lorenzo Costa, plus mou et moins dramatique, fit connaître à Bologne les enseignements de l'École de Padoue et les œuvres de l'École de Ferrare.

Le premier des grands peintres bolonais, qui fut aussi le dernier des peintres-orfèvres, Francesco Francia (1450-1517), combina dans une synthèse originale deux arts aussi différents que possible : l'art du Pérugin, dont lui-même paraît avoir fréquenté tout d'abord l'atelier, et l'art de Mantegna, qu'il connut à travers les adaptations affaiblies de Costa. De cette combinaison sortirent des œuvres exquises qui ont gardé tout leur



Phot. Alinari.

BRAMANTE.
ÉGLISE SANTA MARIA DELLE GRAZIE, A MILAN



Musée du Louvre.

ANDREA MANTEGNA. — LE PARNASSE



MANTEGNA.
PORTRAIT DE BARBE DE HOHENZOLLERN
Fresque du palais ducal de Mantoue.

charme paisible et leur douceur veloutée dans la pénombre des chapelles bolonaises. Autour de la Vierge pensive sont rangés des saints, pour la plupart jeunes et souriants; derrière la calme assemblée le paysage s'étend, profond et bleu, comme les paysages ombriens du Pérugin.

Mantegna se retrouve à l'origine de l'École milanaise. Le plus ancien peintre lombard de la nouvelle école, Vincenzo Foppa, pourrait passer pour un Padouan. Après lui, des maîtres plus doux tempérèrent la discipline austère que Mantegna imposait à ses imitateurs. Ambrogio Borgognone († 1523), qui travailla à Milan et à Pavie au temps où Léonard de Vinci avait déjà fait école en Lombardie, resta fidèle, comme Francia, à l'art simple et grave du xvᵉ siècle. Il se distingue entre tous ses contemporains par la douceur mélancolique de ses visages pâles, par son coloris argentin et par ses architectures plaquées d'or.

C'est encore Mantegna qui acheva d'émanciper l'École vénitienne des traditions byzantines et giottesques, déjà modifiées, dans le premier quart du xvᵉ siècle, par l'exemple des fresques que Gentile da Fabriano et Pisanello avaient peintes dans le palais des doges et même par l'influence de l'art du Nord. La première école de peintres qui, au xvᵉ siècle, s'était formée dans les îles des lagunes eut pour centre non pas Venise, mais la petite île de Murano. Le chef de cette école, Antonio Vivarini, collaborait avec un Allemand, Jean, sans doute originaire de Cologne. Tous deux ont signé des retables d'une architecture flamboyante et dorée, dont les fonds et les ornements sont gaufrés et gravés comme des orfèvreries. Le frère cadet d'Antonio de Murano, Bartolommeo Vivarini, apprit à dessiner d'après les principes



Eglise des Eremitani, Padoue.

MANTEGNA.
SAINT JACQUES AU TRIBUNAL DU PRÉTEUR



MANTEGNA. — ANGES SOUTENANT UN CARTEL
Fresque du palais ducal de Mantoue.



ANDREA MANTEGNA. — PLANCHE DE LA SUITE DU TRIOMPHE DE CÉSAR

MARC-ANTOINE RAIMONDI. — LUCRÈCE



Phot. Alinari. Musée de Bologne.

FRANCESCO FRANCIA. — L'ADORATION DES BERGERS



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

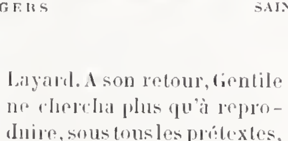
AMBROGIO BORGOGNONE.

SAINT PIERRE MARTYR ET UNE DONATRICE

rigides de l'École de Padoue. Après lui, le premier peintre de la Renaissance qui soit né à Venise même, Carlo Crivelli, unit la sécheresse du dessin d'un Cosimo Tura à la magnificence d'un coloris qui semble incruster dans le panneau de bois une mosaïque de pierres dures. Un mariage vint achever de mettre l'art vénitien sous la domination de Mantegna : le maître de Padoue épousa la fille d'un bon peintre de Venise, Jacopo Bellini, et devint le beau-frère de deux peintres appelés à une illustre destinée, Gentile et Giovanni Bellini.

Deux événements, dont l'action s'ajouta à l'influence personnelle de Mantegna, contribuèrent à ouvrir aux peintres de Venise la voie qu'ils devaient suivre triomphalement pendant plus de cent ans. Antonello de Messine, qui avait été étudier à Bruges ou à Gand, vint s'établir à Venise vers 1475. Il y apportait la pratique de la peinture à l'huile et tous les secrets de la perfection néerlandaise. Désormais les Vénitiens renoncèrent à la fresque, qui était resté l'art florentin par excellence et à la « tempera », dont Mantegna s'était contenté pour exécuter ses œuvres les plus opulentes. La peinture à l'huile permit aux Vénitiens de rendre toutes les couleurs des étoffes et des ciels.

Les relations que Venise n'avait cessé d'entretenir avec l'Orient chrétien et musulman, par le commerce et les ambassades, mettaient sous les yeux des peintres des ouvrages orientaux, aux teintes chatoyantes, qui complétaient la leçon perpétuelle donnée par l'énorme joyau de Saint-Marc. Les artistes des écoles de Padoue et de Murano prennent un plaisir manifeste à reproduire par la peinture les matières précieuses, les marbres rares et les tapis d'Orient. Un jour vint où Constantinople, devenue turque, s'ouvrit à un peintre de Venise. Gentile Bellini y fut appelé par Mahomet II en 1480. Il fit un portrait du sultan, qui s'est conservé à Venise, où il est le joyau de la collection



Layard. A son retour, Gentile ne chercha plus qu'à reproduire, sous tous les prétextes, les pompes de l'Orient.

Le même goût d'exotisme se retrouve chez un peintre fécond, Vittore Carpaccio († 1520), qui, né en Istrie, fut à Venise le peintre attitré des colonies albanaises et illyriennes. La suite des tableaux dont il décora la salle de réunion des Slaves de Venise, San Giorgio degli Schiavoni, est, par la douceur égale de la lumière comme par le pittoresque des costumes, une œuvre d'orientaliste. Carpaccio saisit à merveille ce qu'il y avait de magnifique et comme d'exotique dans la vie même de Venise. En même temps que le peintre des costumes à turban, il fut le peintre des cérémonies officielles. Sa *Vie de sainte Ursule*, contemporaine de celle de Memling, n'est pas enfermée, comme les compositions du peintre de Bruges, en de délicates miniatures. Elle se déploie



Musée du Louvre.

COSIMO TURA.

SAINT ANTOINE DE PADOUE


Musée du Latran, Rome.

CARLO CRIVELLI.
LA VIERGE ET L'ENFANT


Phot. Alinari. Académie des beaux-arts, Venise.

GENTILE BELLINI. — LE MIRACLE DE LA SAINTE CROIX

sur de larges tableaux, où la sainte est presque oubliée. L'attention de l'artiste n'est retenue que par le spectacle des réceptions d'ambassadeurs, des embarquements solennels et des longues processions. Les cérémonies pontificales peintes par un Pinturicchio pâlissent à côté de ces défilés somptueux, où les velours et les tapis, la mer et le ciel sont peints avec la couleur profonde des plus riches tableaux flamands.

Le frère de Gentile Bellini, Giovanni (1428-1516), s'exerça, lui aussi, à peindre des tableaux de cérémonie. Mais il s'attacha de préférence à des sujets religieux, les uns imités de Donatello,


Phot. Brogi. Pinacothèque de Milan.

CARLO CRIVELLI.
LA VIERGE ET L'ENFANT
(Détail.)


Académie des beaux-arts, Venise. Phot. Alinari.

CARPACCIO.
LES AMBASSADEURS ANGLAIS AUPRÈS DU ROI MAURUS
Détail d'un des neuf panneaux consacrés à la légende de sainte Ursule.



Phot. Anderson.

CARPACCIO. — SAINT GEORGES COMBATTANT LE DRAGON
Église San Giorgio degli Schiavoni, à Venise.

comme le *Christ mort*, vu à mi-corps et soutenu, soit par la Vierge et par saint Jean, soit par des anges enfants, les autres rajeunis par une poésie nouvelle : la Vierge, avec l'Enfant, entourée d'anges musiciens et escortée d'une assemblée de saints. Après avoir imité la sécheresse métallique des œuvres de Mantegna, son beau-frère, Giovanni parvint, grâce à un long travail, à atteindre un modelé moelleux et velouté. Il donna à ses compositions, disposées devant de nobles architectures, l'allure monumentale que Carpaccio avait négligé de donner à ses longs cortèges ; à ses groupes il prêta une harmonie vraiment musicale, dont la musique des anges semble être l'accompagnement. Ces œuvres douces et tendres furent pour les yeux une volupté nouvelle. Toute la technique vénitienne était trouvée. Giovanni Bellini appliqua lui-même cette technique à quelques sujets profanes, des allégories bizarres, nées d'un caprice d'artiste et qui n'ont pas de sens littéral. Les plus curieuses de ces allégories, une *Fortune*, une *Vérité* entourées d'Amours, sont peintes sur des panneaux de bois provenant d'un coffret (Académie des beaux-arts de Venise).



Phot. Alinari.

G. BELLINI. — ANGE MUSICIEN
Détail d'un retable.
Église Santa Maria dei Frari, à Venise.

Après Bellini, il ne restait plus qu'à développer les thèmes profanes dont il avait donné l'esquisse pour que toute la beauté que Venise promettait au monde pût rayonner.

LES ARTS MINEURS

Une hiérarchie des arts, divisés en arts majeurs et en arts mineurs, en art monumental et en art industriel, était chose inconnue dans l'Italie du XVe siècle comme dans la France du moyen âge. Les artistes, sculpteurs ou peintres, se formaient, pour la plupart, dans la boutique d'un artisan expert en toutes les techniques, l'orfèvre. Les peintres les plus illustres ne dédaignaient pas plus de décorer des coffrets de mariage (*cassoni*) et des plateaux d'accouchées que des bannières ou des toiles pour les cérémonies.

Les sculpteurs florentins de bronze, tout en fondant des bas-reliefs et des statues, produisirent des œuvres de dimensions réduites, qui vulgarisèrent leurs compositions tant profanes que sacrées, de même que le procédé des della Robbia vulgarisa l'art des sculpteurs de marbre. Donatello fut le premier qui fondit des plaquettes de bronze couvertes de figurines en relief.

Des artistes réputés dessinèrent les ornements de métal destinés à être scellés aux murailles des palais, lanternes, porte étendards. Certaines de ces pièces, comme les lanternes du palais Strozzi, à Florence, sont des compositions magistrales; elles forment aux palais un décor de bronze ou de fer forgé, qui s'oppose au mobilier du marbre des églises, comme l'art profane et païen des sculpteurs de bronze contraste avec l'art doux et pieux des sculpteurs de marbre.

Des techniques nouvelles furent inventées ou perfectionnées au cours du XVe siècle et donnèrent naissance à des formes d'art nouvelles, et qui dépendaient soit de la sculpture, soit de la peinture.

La renaissance de l'ART DU MÉDAILLEUR avait été préparée en Toscane, au XIVe siècle, par le travail des orfèvres, qui ciselaient des médaillons d'argent avant d'en recouvrir les reliefs avec les teintes plates de l'émail translucide. Le créateur du médaillon de bronze, dont le type devait être reproduit jusqu'à la fin du XVe siècle, fut le peintre véronais Pisanello. Après lui, les sculpteurs florentins s'essayèrent pour la plupart à modeler des médailles; quelques Lombards, comme Matteo

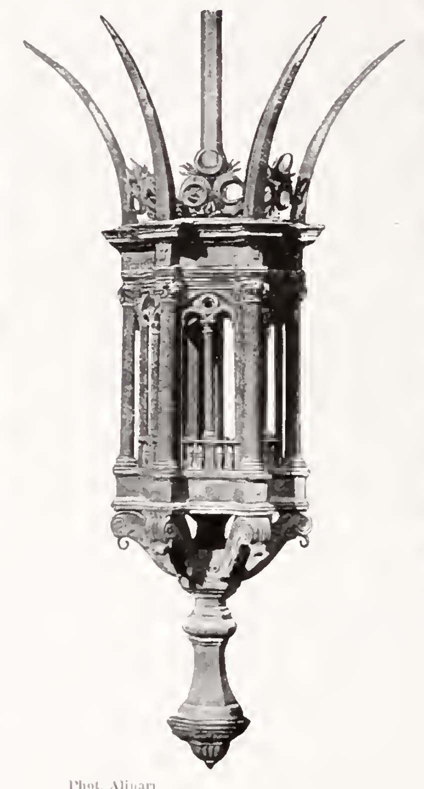


Pinacothèque de Brera, Milan.

GIOVANNI BELLINI. — LE CHRIST MORT


Phot. Alinari. Collège del Cambio, Pérouse

DÉTAIL DE BOISERIE


Phot. Alinari

LANTERNE DU PALAIS STROZZI, A FLORENCE


Phot. Alinari. Cathédrale de Pérouse.

DÉTAIL DE MARQUETERIE

de Pasti et Sperandio de Mantoue, se tirent une spécialité de cet art, qui a conservé à la postérité les plus gracieux et les plus fiers profils de la Renaissance.

Ces médailles italiennes du xve siècle, qui étaient fondues et non frappées, sont des « plaquettes », de forme ronde, dont la face est ornée d'un portrait et le revers de quelque figure mythologique.

A côté de la SCULPTURE EN BOIS, qui produisit des merveilles, comme les lambris et les stalles du *Cambio* de Pérouse, œuvre d'Antonio Mercatelli, l'art de la marqueterie ou « tarsia », dont le nom, comme la technique, était d'origine musulmane, fut appliqué à l'exécution de véritables tableaux. Le plus rare virtuose dans l'art des incrustations de bois découpé fut le dominicain Fra Giovanni de Vérone (1469-1537).

Un autre art musulman, celui de la FAÏENCE ÉMAILLÉE, garda en Italie le nom du pays où il avait été pratiqué au xive siècle par des artistes chrétiens. Les premières *majoliques* qui furent imitées en Italie étaient des poteries de *Majorque*, à reflets métalliques, des faïences « hispano-mauresques ». La fabrication des terres émaillées fut perfectionnée à Florence grâce à Luca della Robbia, qui substitua l'émail stannifère à l'antique émail plombifère. Les ateliers des Marches, dont les premiers centres furent Castel Durante et Faenza, rivalisèrent dès le milieu du xve siècle avec ceux de Florence. Les plats en majolique italienne du xve siècle sont, pour la plupart, décorés très simplement d'un buste, d'une figure ou d'un écusson. La faïence émaillée fut employée à des pavements; les plus remarquables se trouvent dans plusieurs églises de Naples : il est possible que ces majoliques aient été exécutées dans un atelier napolitain.

L'art de la GRAVURE EN CREUX servit pendant tout le xve siècle à la décoration des métaux. Les orfèvres gravèrent des compositions touffues sur les plaques d'argent destinées à servir de baisers de paix; tantôt ils étendaient sur la gravure des teintes d'émail translucide; tantôt ils coulaient du nielle dans les tailles pour les faire ressortir en noir. La gravure et le nielle furent employés par les armuriers; un Ercole de' Fideli grava sur la lame de l'épée de César Borgia (vers 1495) des compositions mythologiques du dessin le plus fier.

C'est probablement la gravure sur métal qui donna naissance, en Italie, à la gravure sur papier. La gravure au burin paraît en Italie vers le même temps qu'en Allemagne, avant 1450. Les maîtres s'emparent du procédé nouveau. Mantegna, qui doit au maniement du burin l'étonnante sûreté de son trait, a laissé un œuvre considérable de graveur, dont les feuilles les plus remarquables sont des compositions mythologiques. A Florence, Baccio Baldini grava avec une élégance accomplie des dessins de Botticelli. L'art du graveur, comme celui du médailleur, contribua largement à former le goût public, en multipliant par la reproduction quelques-unes des créations les plus hardies et les plus nouvelles des artistes de la Renaissance.

ÉMILE BERTAUX.


Phot. Anderson. Académie des beaux-arts, Florence.

UNE NOCE FLORENTINE

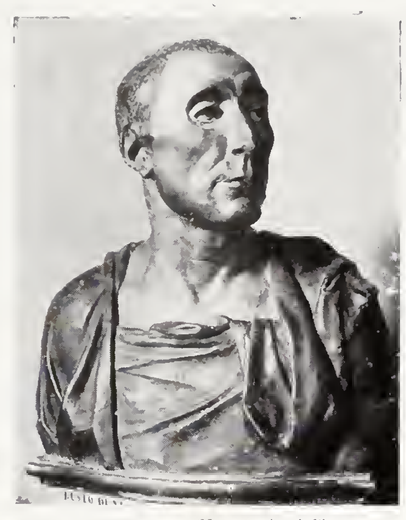
Peinture décorant un coffre de mariage.

TÊTES DE LA RENAISSANCE ITALIENNE



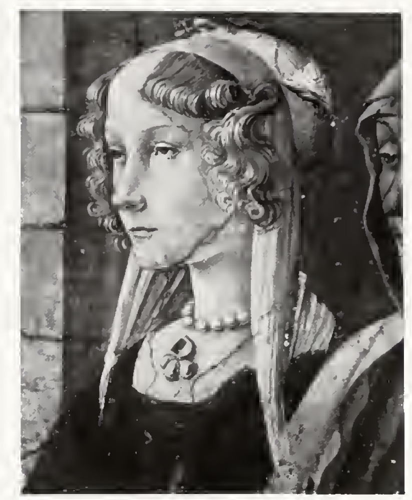
Musée municipal, Venise.

GENTILE BELLINI.
LE DOGE FRANC. FOSCARI



Musée national, Florence.

DONATELLO.
NICCOLO DA UZZANO



Sainte-Marie Nouvelle, Florence.

DOMENICO GHIRLANDAJO.
DAME FLORENTINE

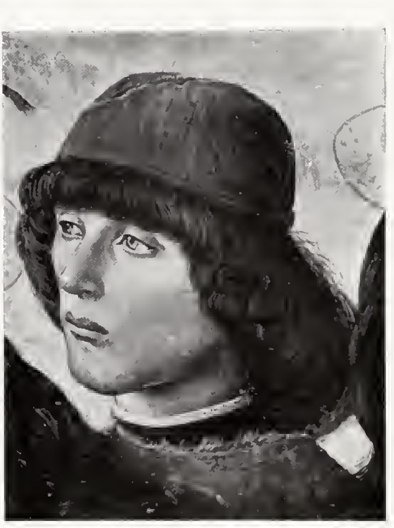


MASACCIO. — UN VIEILLARD



Galerie Pozzoli, Milan.

P. DELLA FRANCESCA (?). — PORTRAIT



Chapelle Sixtine, Rome.

LE PÉRUGIN. — JEUNE HOMME



Cathédrale de Fiesole

MINO DA FIESOLE.— L'ÉVÊQUE SALUTATI



Musée du Louvre.

BUSTE EN BOIS PEINT



Musée municipal, Milan

ANTONELLO DE MESSINE. — PORTRAIT

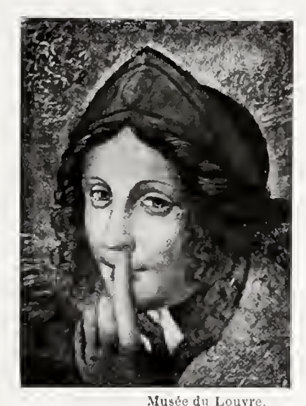
Phot. Alinari, Brogi, Anderson, Giraudon



Musée de Brera, Milan.

B. LUINI. — LE CORPS DE SAINTE CATHERINE PORTÉ PAR LES ANGES

LA RENAISSANCE ITALIENNE
DU XVIe SIÈCLE



Musée du Louvre.

BERNARDINO LUINI.
LE SILENCE

L'ART nouveau qui s'était formé en Italie au commencement du xve siècle avait suivi un cours paisible et large à travers trois générations d'artistes. Il restait à la mort de Laurent le Magnifique ce qu'il était au temps de Cosme de Médicis. L'imitation de l'antiquité n'avait pas fait de progrès décisifs depuis les novateurs qui en avaient donné l'exemple.

Pour l'artiste italien du xve siècle, l'art était avant tout la représentation attentive et sincère de la vie contemporaine. Les sculpteurs sont tous des portraitistes ; les peintres peuplent leurs tableaux et leurs fresques de tous ceux qui veulent bien poser devant eux. Le sujet religieux n'est plus qu'une scène familière ou qu'un prétexte à assemblées, à cortèges et à cavalcades. Si quelque rêveur isolé — Botticelli ou Bellini — veut se créer des spectacles que la place publique ne donne pas, les allégories et les mythologies créées par cet artiste prennent des formes charmantes et bizarres, auxquelles il est difficile parfois de donner un nom. Les maîtres qui, vers la fin du siècle, se détournent du calme bourgeois que conservaient les personnages de Ghirlandajo, pour chercher des expressions et des attitudes compliquées, prêtent à leurs figures féminines des sentiments qui semblent hésiter entre le plaisir et la douleur. Le langage des âmes flotte de tableau en tableau comme une musique vague, sous laquelle on ne peut mettre des mots. L'art italien du xve siècle est un spectacle d'énergie, de grâce et d'opulence : il n'atteint que très rarement au drame, jamais à l'épopée.

Après les artistes qui avaient mis une ardeur d'amoureux et une conscience de savants à traduire la réalité dans sa bigarrure imprévue et dans son désordre mouvant, il était possible de rendre à l'art ce qu'il avait perdu, après Giotto et son école : l'ordonnance harmonieuse, les formes nobles, la gravité religieuse et la richesse intellectuelle. C'est à quoi s'appliquèrent des maîtres capables de traduire et de concevoir les plus hautes pensées. L'art italien, élevé au-dessus de la réalité et de la vie, s'adressa moins à la curiosité des yeux qu'à la réflexion des intelligences. Universel comme la raison, il put être un objet d'admiration pour tous les hommes de bonne volonté.

La transformation qui fit de l'art italien un art humain s'accomplit ou s'acheva hors de Florence. La ville des Médicis avait été troublée et ruinée, dans les dernières années du xve siècle, par la réaction religieuse, la révolution politique, les désastres commerciaux. Toujours féconde en artistes, Florence laissa ses enfants les plus illustres concourir à l'embellissement d'une autre ville historique.

Depuis le commencement du xvie siècle jusqu'au sac de 1527, Rome fut le lieu de réunion des hommes supérieurs par leur génie ou leur culture, la capitale de l'esprit et de l'art. Déjà pendant le siècle précédent les papes avaient attiré à leur service les meilleurs peintres de Florence et de l'Ombrie. Un pape qui fut la volonté la plus puissante de son temps couronna l'œuvre de ses prédécesseurs en faisant du Vatican un sanctuaire d'art unique dans le monde. Au-dessus des fresques laissées par le xve siècle sur les parois de la chapelle de Sixte IV, Michel-Ange peignit la voûte ; au-dessus de l'appartement Borgia, décoré par Pinturicchio, un étage du palais fut couvert par les compositions de Raphaël ; à côté du Vatican, un nouveau Saint-Pierre s'éleva sur les ruines de la vieille basilique pontificale. Ces grandes œuvres furent toutes entreprises par ordre de Jules II. Le pontife redoutable qui voulut s'entourer d'épopées ne doit pas être séparé des artistes qui ont donné à son nom l'immortalité de leurs œuvres.

L'ARCHITECTURE

C'est à Rome que furent conçus les monuments les plus audacieux et les plus originaux de l'architecture déduite des principes de l'art antique. Les grandes ruines qui avaient été l'école de Brunellesco inspirèrent encore un architecte qui venait à elles, après avoir dépassé ses aînés, les novateurs florentins.

Bramante d'Urbin avait passé plus de vingt ans en Lombardie ;

c'est là qu'avait mûri son génie, moins soucieux de rigueur géométrique et de noblesse conventionnelle que de fantaisie et de vie. Après la déchéance de son protecteur, Ludovic le More, l'architecte quitta Milan en 1499 pour s'établir à Rome. Il y acheva tout d'abord un palais commencé sur les plans qu'il avait envoyés de Lombardie au cardinal Raphael Riario, neveu de Sixte IV. Ce palais, aux angles duquel est sculpté l'écusson des della Rovere, et qui fut occupé longtemps par la chancellerie pontificale, offre les lignes simples et graves d'un palais florentin, tel que le palais Rucellaï. Le maître d'Urbin éleva encore, près du Vatican, une autre demeure cardinalice, qui est aujourd'hui le palais Torlonia. Dès son arrivée à Rome, il commença, sur le Janicule, au lieu où la légende plaçait la croix de saint Pierre, une chapelle ronde à coupole (San Pietro in Montorio). Cette rotonde est entourée d'une colonnade circulaire, dont l'ordre toscan est la première copie exacte des profils et des proportions antiques à laquelle Bramante se soit essayé.

Phot. Alinari

BRAMANTE. — LE CLOITRE DE L'ÉGLISE SANTA MARIA DELLA PACE, A ROME

Dès que le grand architecte, déjà sexagénaire, eut entrepris d'agrandir et d'ennoblir son style « milanais » par l'étude des monuments de Rome, Jules II reconnut en lui le seul homme capable de mettre à exécution un double projet que Nicolas V avait le premier formé, vers 1450, et n'avait pu réaliser. Il s'agissait, en premier lieu, de donner au Vatican, cette ville fortifiée, chaos d'habitations et de tours, la majestueuse unité d'un palais de style classique; en second lieu, de reconstruire, sur un nouveau plan, la vieille basilique de Saint-Pierre, qui depuis longtemps menaçait ruine. Bramante conçut, avec son étonnante promptitude, des plans immenses. Un double corps de bâtiments devait réunir la forteresse de Nicolas V à la lointaine villa d'Innocent VIII (le Belvédère). Ces constructions eurent pour façades des *loggie* à deux étages, dont l'ordre fut imité du théâtre de Marcellus. Elles servaient d'enceinte à un long stade, préparé pour les tournois et les spectacles : le décor du fond était une énorme niche, adossée au Belvédère, et qui s'ouvrait, face à l'appartement de Jules II, comme l'abside démesurée d'un temple à ciel ouvert. Une autre construction formée de *loggie* devait agrandir le palais apostolique dans la direction du Tibre. Aucun de ces édifices ne fut achevé par celui qui les avait dessinés, et la plupart d'entre eux ont été défigurés par des additions de toute sorte. La niche du Belvédère est aujourd'hui le seul reste à peu près intact du Vatican de Bramante.

La première pierre de la nouvelle basilique vaticane fut posée en 1506. L'édifice projeté par Bramante dessinait un carré : autour d'une coupole centrale rayonnaient les quatre bras d'une croix grecque, terminés uniformément par un chevet arrondi. Quatre tours, élevées aux angles du carré, étaient reliées aux bras de la croix par un double étage de portiques. A l'intérieur, de larges tribunes, ménagées au-dessus des arcades, donnaient une élégance légère à des nefs qui avaient la hauteur énorme et les voûtes écrasantes de la basilique de Constantin au Forum. L'édifice tout entier, moitié « lombard », moitié « romain », unissait dans un ensemble harmonieux l'ampleur solide des ordres antiques et la sveltesse paradoxale des cathédrales du Nord. Achevé, le Saint-Pierre de Bramante eût été, avec ses quatre tours dominant ses coupoles, un monument sans pareil, Babel fantastique et classique.

Cette merveille n'existe que sur le bronze de la médaille où Caradosso en a esquissé la silhouette, au revers du profil imberbe de Jules II. Quand Bramante mourut, en 1514, un an après le pape dont il avait entrepris de réaliser les vastes conceptions, les piliers du nouveau Saint-Pierre étaient élevés dans les airs. Pendant quinze ans, la construction fut abandonnée. Ceux qui la reprirent, à partir de 1534, et qui tous étaient des maîtres renommés, ne cessèrent de modifier la conception de Bramante. Au commencement du XVIIe siècle, Carlo Maderna altéra jusqu'au plan primitif, en allongeant la nef pour dessiner une croix latine. Sous la pompe de son décor baroque, l'œuvre commencée par l'architecte de Jules II devint méconnaissable.

Bramante n'est plus à Rome qu'un nom illustre; mais ce nom domine toute l'architecture néo-classique. C'est le nouveau Saint-Pierre qui imposa pour trois siècles à la plupart des églises d'Occident le plan à coupole centrale et la décoration composée avec les colonnes et les frises des ordres romains.

Au commencement du XVIe siècle, une génération d'artistes, qui avaient été les collaborateurs et les dessinateurs de Bramante, a vécu sur les projets du maître fécond. L'édifice qui reproduit le plus fidèlement l'ordonnance du Saint-Pierre de Bramante est la Madonna della Consolazione, une église de pèlerinage élevée, dès 1508, par Cola da Caprarola, sur une colline en face de Todi.

Bramante s'était choisi un successeur qu'il avait formé lui-même : c'était son compatriote Raphaël d'Urbin. Le grand peintre fut investi en 1514 de la



BRAMANTE. — LA SACRISTIE DE L'ÉGLISE SAN SATIRO, A MILAN



A. DA SANGALLO. — LE VESTIBULE DU PALAIS FARNÈSE, A ROME



Phot. Alinari.

BRAMANTE. — LA CHAPELLE DE SAN PIETRO IN MONTORIO, A ROME

surintendance des travaux du palais apostolique. Il acheva les *loggie* de la cour Saint-Damase, dont il devait décorer de peintures le second étage. Il composa, d'après le modèle de Bramante pour Saint-Pierre, la petite coupole de la chapelle Chigi, à Santa Maria del Popolo, dans les caissons de laquelle il peignit les divinités planétaires autour du Créateur. Ami des grands seigneurs, Raphaël dessinait pour eux des villas qui furent des palais. Son œuvre d'architecte la plus originale, la villa Madama, a eu le sort des œuvres capitales de Bramante. La demeure princière élevée au pied du Monte Mario pour le cardinal Jules de Médicis et qui fut, parmi les jardins, les grottes et les fontaines, l'ancêtre des Trianons, n'est plus qu'un triste amas de ruines.

Un autre peintre, Baldassare Peruzzi (1481-1536), éleva, en collaboration avec Raphaël, une villa du Transtevere destinée à un épicurien amateur d'art, le banquier siennois Agostino Chigi; c'est la Farnésine, légère et gaie, dans sa simplicité classique : création, écrit Vasari, plutôt que construction; « *non murato, ma veramente nato* ». Peruzzi bâtit encore à Rome le palais Massimo, monument audacieux et délicat, dont les lignes sévères font oublier l'étrangeté « baroque » d'une façade, non point plane, mais convexe. L'architecte élève de Bramante et collaborateur de Raphaël termina sa vie à Sienne : il y éleva, avec de modestes ressources, des oratoires et des palais assez nombreux pour donner à la vieille ville hérissée de créneaux et de tours, une parure dans le goût de la Renaissance.

A Florence l'architecture est comme le patrimoine d'une famille d'artistes, les San Gallo; ils s'en allèrent pour la plupart travailler hors de la Toscane. L'aîné de la dynastie, Giuliano, avait été un curieux et un voyageur. Il parcourut le midi de l'Italie et même le midi de la France; il se fit envoyer des dessins de Constantinople et de Syrie. Deux de ses albums se sont conservés à Sienne et dans la bibliothèque Barberini, à Rome. L'œuvre la plus délicate de Giuliano est l'église de la Madonna delle Carceri, à Prato : le décor blanc et gris a la sobriété des œuvres de Brunellesco; le plan a la figure de croix grecque dont Bramante, de son côté, découvrait alors à Milan toutes les ressources. Le frère de Giuliano, Antonio (1534), a reproduit le plan de l'église de Pistoia élevée par son frère, en construisant la Madonna di San Biagio, à Montepulciano; dans cet édifice, commencé en 1518, l'exhaussement de la coupole et l'ampleur des pilastres décoratifs sont des imitations de la « manière romaine » de Bramante.

Antonio da San Gallo le jeune, neveu de Giuliano († 1546), travailla lui-même sous les ordres de Bramante. Les papes employèrent son activité aux besognes les plus multiples. Dans l'histoire, Antonio reste l'architecte du palais Farnèse. Il le commença dès 1517 et l'acheva après 1534. L'extérieur a la sévère nudité des palais florentins. La cour, dont le premier étage était autrefois ouvert comme le portique du rez-de-chaussée, fut une



MICHEL-ANGE.
ESCALIER DE LA BIBLIOTHÈQUE LAURENTIENNE, A FLORENCE



Phot. Alinari.

MICHEL-ANGE. — LA COUPOLE DE SAINT-PIERRE, A ROME

imitation des *loggie* de Bramante, accentuée par une étude directe du théâtre de Marcellus. Le portique à triple nef et le majestueux escalier sont de véritables créations, qui furent imitées dans l'Italie entière.

Le successeur d'Antonio da San Gallo dans les travaux du palais Farnèse et de Saint-Pierre fut Michel-Ange. Le grand sculpteur dessina pour les Farnèse le second étage de la cour de leur palais et la superbe corniche extérieure. En continuant, à partir de 1547, les travaux de Saint-Pierre, Michel-Ange conserva le plan de Bramante; il éleva la coupole, en s'inspirant des conceptions du maître dont il se disait le respectueux continuateur. Les nervures qui étreignent la coupole et les colonnes accouplées qui s'appuient au tambour comme des contreforts donnent à la construction une solidité logique et organique; la courbe tracée par Michel-Ange et qui s'approche de l'ellipse imprime à l'énorme masse un mouvement d'ascension. L'inventeur capable d'une telle conception traita, dans la plupart de ses édifices, les détails du décor architectonique avec une fantaisie incorrecte qui touche à la bizarrerie. Au pied même de la coupole de Saint-Pierre, l'abside est un gigantesque chaos. Dans les constructions que Michel-Ange a exécutées à Florence — la chapelle funéraire destinée à recevoir les mausolées des Médicis et la bibliothèque Laurentienne — l'ensemble est imposant et simple; dans le détail, la brusque rupture des lignes, l'emploi des mascarons grimaçants, l'abus des frontons courbes, annoncent le désordre du « baroque ».

LA SCULPTURE

La sculpture et la peinture, qui s'étaient développées d'accord pendant le XVe siècle, se séparent pendant le premier quart du XVIe. Si l'on excepte Michel-Ange, qui demeure unique et isolé parmi les sculpteurs comme parmi les peintres, la sculpture ne produit que peu d'œuvres importantes pendant la période où la peinture s'est donnée carrière dans des compositions épiques.

L'architecture florentine de la Renaissance n'avait fait, pendant le XVe siècle, aucune place à la sculpture dans les parties essentielles des constructions ; quelques médaillons des della Robbia égayaient seuls les édifices de Brunellesco. Les Lombards et les Vénitiens avaient plaqué leurs façades de reliefs beaucoup trop petits pour l'échelle des églises. Il n'y avait point de sculpture monumentale en dehors des sculptures funéraires. Quand Bramante eut donné à la nouvelle architecture classique toute sa majesté romaine, il essaya de faire une place aux statues dans le couronnement de Saint-Pierre; mais ses projets ne furent ni réalisés, ni suivis. L'union de la sculpture et de l'architecture ne devait être accomplie que par le goût baroque, et alors cette union ne pouvait être que bâtarde.

Au commencement du XVIe siècle, la sculpture ne fut employée



Phot. Alinari. Église Santa Maria del Popolo, Rome.

ANDREA SANSOVINO.

MAUSOLÉE DU CARDINAL ASCANIO SFORZA

qu'aux statues de saints et aux tombeaux de patriciens. La rupture avec la tradition du xve siècle se manifesta par l'abandon des portraits en buste. Les images des vivants firent place à la recherche d'une beauté abstraite et impersonnelle : dès lors les marbres antiques s'imposaient comme le type de ce qui peut être permanent et identique à soi-même dans les figures humaines.

Les fouilles entreprises à Rome avaient enrichi le musée naissant du Belvédère d'un groupe d'œuvres plus frappantes que toutes les antiques réunies dans les jardins des Médicis : l'*Apollon* du Belvédère et le groupe du *Laocoon*. L'imitation de modèles qui étaient de valeur inégale et de style différent contribua à faire de la sculpture italienne un art d'éclectisme et de convention.

A Florence même, un sculpteur de marbre très fécond, Andrea Sansovino (1460-1529), se composa, d'après le relief arrondi des statues romaines, une manière élégante et noble. L'une de ses œuvres les plus simples et les plus mâles est le groupe du *Baptême du Christ*, commencé en 1502, et placé au baptistère de Florence, au-dessus de la seconde porte de Ghiberti. Tout est correct : attitudes, gestes, airs de visage ; mais tout est froid. En 1506, Sansovino alla s'établir à Rome. Le groupe de *Sainte Anne et la Vierge avec l'Enfant Jésus*, qui fut commandé à Sansovino par le protonotaire allemand Coricius, et qu'on peut voir encore dans l'église de Sant'Agostino, fut célébré, à son apparition, par un concert de poèmes latins. Les œuvres de Sansovino qui représentent le plus largement le goût de son temps sont les deux tombeaux qu'il éleva dans le chœur de l'église Santa Maria del Popolo pour deux princes de l'Église, Ascanio Sforza et Girolamo Basso della Rovere. La coupole qui abrite ces deux tombeaux est l'œuvre de Bramante : l'ordonnance des monuments funéraires a été sans doute inspirée par le grand architecte. La différence est profonde entre ces grandes arches triomphales, sur lesquelles font saillie de robustes colonnes, et le simple cadre de retable qui entoure les mausolées de marbre élevés dans les églises de Rome par Mino da Fiesole. Des statues allégoriques disposées non seulement dans les larges niches, mais encore au-dessus de l'entablement, font à l'édifice un couronnement aux lignes tumultueuses, qui annonce les fantaisies du siècle suivant.

A côté de Sansovino, le sculpteur de marbre, un sculpteur de bronze, Giovanni Rustici, eut plus d'énergie et d'accent. Florentin, il travailla longtemps à Florence. Dans son groupe du baptistère, le *Christ entre le lévite et le pharisien*, qui fait pendant au groupe de Sansovino, le souvenir des prophètes du campanile voisin, sculptés par Donatello, tempère encore l'influence de Michel-Ange, le maître redoutable dont les œuvres menacent, dès les premières années du xvie siècle, de supplanter les modèles antiques dans l'admiration des artistes.

Sansovino et Rustici furent l'un et l'autre des messagers de la Renaissance en pays étranger : le premier passa en Portugal les dix dernières années du xve siècle ; le second suivit son ami Léonard de Vinci à la cour de François Ier.

Hors de Florence et de Rome, l'imitation de l'antiquité achève de triompher dans les écoles de l'Italie du Nord, qui l'avaient pratiquée dès la fin du xve siècle. A Milan, un artiste vigoureux, Caradosso, orfèvre, médailleur et sculpteur, se fit une place à part à côté des miniaturistes du marbre, qui continuaient de ciseler la cathédrale de Côme et la chartreuse de Pavie. Caradosso n'employa guère que la terre cuite. Il fut le collaborateur de Bramante. Pour la coupole de San Satiro, à Milan, il modela une frise d'un relief énergique, composée d'une ronde d'enfants et d'une série de têtes de caractère. Dans la même église, il a laissé un *Calvaire* en terre cuite peinte, comprenant une douzaine de personnages et qui, par la technique populaire et le sens de la vie réelle, fait penser aux « sépulcres » de Guido Mazzoni.

A Padoue, Andrea Riccio de Vérone, qui avait reçu de Vellano les enseignements de Donatello, fut un virtuose du bronze. Il fondit, pour l'église Saint-Antoine (le « Santo »), un candélabre unique, haut de près de 4 mètres et couvert de figurines : les figures mythologiques, dieux, satyres, centaures, s'y mêlent aux scènes de l'histoire évangélique dans une inextricable confusion. Les formes n'ont plus la sécheresse nerveuse des bronzes florentins du xve siècle ; le relief a pris la plénitude pesante des sculptures de sarcophages romains. Riccio éleva à Vérone un curieux tombeau, celui du jurisconsulte della Torre, autrefois orné de bas-reliefs de bronze, dont plusieurs sont entrés au musée du Louvre : sur ces reliefs, la vie du savant italien est représentée par des personnages vêtus de la toge, comme s'il s'agissait d'un Romain du temps de Sénèque.

Les pastiches inanimés de l'antiquité, auxquels le fondeur véronais avait consacré son talent, furent le thème ordinaire des marbriers de Venise pendant la première moitié du xve siècle. Rien n'est plus froid que les bas-reliefs disposés à Padoue autour de la chapelle du « Santo » et auxquels les Lombardi et leurs aides ont travaillé pendant quatre-vingts ans. Les scènes représentées sont les miracles du saint que Donatello avait mis en scène dans des tableaux de bronze traversés par une foule farouche et comme ivre de sa force. Les Lombardi firent de chaque scène un morceau de sculpture officielle, qui paraît emprunté à un arc de triomphe romain, avec ses groupes de *togati*.

Dans un autre sanctuaire de la dévotion populaire, un atelier d'artistes florentins, sous la direction d'Andrea Sansovino, exécuta une œuvre aussi compassée, en décorant de statues et de reliefs le revêtement en marbre que Bramante avait élevé autour de la « Santa Casa » de Lorette. La mollesse des draperies, la beauté ronde des visages impassibles, la fausse noblesse des attitudes, tout, dans ces deux châsses de marbre, œuvres savantes de la Renaissance du xvie siècle, semble annoncer une autre Renaissance, plus artificielle et plus éphémère, celle dont le représentant le plus illustre fut en Italie un sculpteur de marbre, un Vénitien, et comme un disciple attardé des Lombardi : Antonio Canova.

LA PEINTURE

C'est la peinture qui a traduit les grandes pensées du XVI[e] siècle dans des œuvres monumentales.

En un temps où les artistes, instruits dans toutes les techniques et capables de répandre leur activité dans le domaine entier de l'art, furent plus nombreux encore qu'au XIV[e] et au XV[e] siècle, la peinture fut le moyen d'expression choisi par les plus grands. Michel-Ange lui-même, qui faisait profession de mépriser la peinture (*essendo io non pittore*) et qui tenait la sculpture pour le seul art viril, a consacré des années entières de sa vie à de vastes ensembles de fresques. La peinture devrait être plus rebelle que la sculpture au joug des modèles antiques. Les peintres italiens, tout en cherchant à créer des formes moins vulgaires et moins irrégulières que celles que leur offrait la vie contemporaine, trouvèrent des secrets de modelé et de coloris dont l'enchantement les défendit contre la tentation de se mesurer avec le marbre dur et froid. Les maîtres qui donnèrent le plus à la volupté des yeux ne connurent l'art gréco-romain que par ouï-dire : leur paganisme sensuel ne fut pas « antique ».

L'art qui eut la prédilection des plus grands créateurs du XVI[e] siècle fleurit largement dans la plupart des centres où la culture artistique avait poussé des racines pendant le XV[e] siècle. L'Ombrie seule devient stérile, après avoir nourri la jeunesse de Raphaël. Florence produit les plus hardis novateurs et les prépare aux grandes entreprises qu'ils s'en vont accomplir à Rome. L'École de Milan, brusquement développée par un maître florentin, s'épanouit magnifiquement. Ferrare a des peintres savants; Parme accueille le Corrège, et Venise entre fièrement dans son siècle de splendeur.



Bibliothèque Ambrosienne, Milan.
LÉONARD DE VINCI.
PORTRAIT D'UNE PRINCESSE INCONNUE



Phot. Braun, Clément et C[ie]. Musée du Louvre.
LÉONARD DE VINCI.
PORTRAIT DIT DE LA BELLE FERRONNIÈRE

Léonard de Vinci et l'École milanaise. — Léonard de Vinci fait la transition entre les artistes du XV[e] siècle qui avaient étudié la nature en savants et les maîtres qui allaient exalter la beauté et la pensée humaine en poètes. Élève de Verrocchio, l'orfèvre peintre et sculpteur qui fut expert en toutes les techniques et toujours tendu à de nouvelles recherches, Léonard est de la famille des artistes qui se sont faits les théoriciens de la perspective ou de l'anatomie. Mais il dépassa de loin les Pietro della Francesca et les Alberti par la richesse de ses aptitudes et l'étendue de ses conceptions.

Il ne fut pas seulement le peintre, le sculpteur et l'ingénieur militaire qui s'offrait à Ludovic le More pour les travaux les plus différents. Ses contemporains ont pu admirer en lui le type du « courtisan », selon les définitions de Baldassare Castiglione, c'est-à-dire de l'esprit harmonieux et de l'homme universel. Le XIX[e] siècle, qui a rassemblé et mis au jour l'œuvre énorme d'écrits et de dessins laissé par Léonard, a reconnu en lui un chercheur qui a scruté les profondeurs de la nature et de la vie, un géologue et un physiologiste, un inventeur de machines qui semble un prophète de l'industrie future, un philosophe qui a formulé les principes de la science moderne un siècle avant Bacon. Le Français Geoffroy Tory le comparait à Archimède; le Milanais Lomazzo l'appelle Protée; pour nous Léonard est tout entier dans les portraits qu'il a dessinés de lui-même. Il faut voir la sanguine de la bibliothèque de Turin : cette figure aux traits réguliers et calmes, ces sourcils épais ombrageant un regard aigu, cette longue chevelure, cette barbe d'alchimiste. En se regardant au miroir, le plus profond penseur du XVI[e] siècle a dessiné l'image d'un Faust.

Le savant a nui, en Léonard, au plein épanouissement de l'artiste. Il était d'esprit trop critique pour être un créateur. Plus

soucieux de suivre le fil capricieux de ses pensées et de ses imaginations que de se communiquer aux autres, il a laissé tous ses écrits inédits et plus d'une œuvre inachevée. Après avoir préparé une composition par des esquisses toutes différentes les unes des autres, il modifiait son tableau en l'exécutant, l'abandonnait, le reprenait, le laissait parfois à l'état de simple préparation à la terre brune, comme l'*Adoration des Mages*, qui est au musée des Offices. Cette indécision de dilettante, que gourmandait durement Michel-Ange, le travailleur obstiné, amena la ruine d'une œuvre fameuse de Léonard, la statue équestre de Francesco Sforza, exécutée par lui à Milan, et qui, restée sous forme de modèle en terre, servit de cible à des soldats et tomba en morceaux du vivant même de l'artiste. L'acharnement avec lequel Léonard poursuivait des essais sur l'alchimie de la peinture coûta à la plupart de ses œuvres l'existence ou tout au moins la longue jeunesse qui est le privilége ordinaire des œuvres d'art. Ses tableaux de chevalet, à côté des panneaux reluisants et frais peints *a tempera* par les maîtres prudents du xve siècle, sont plus vieux de bien des années. Craquelés et ridés, verdis et noircis, ces tableaux ont l'air d'avoir été rongés par les vapeurs mortelles des alambics et des cornues.

Les restes de l'œuvre peint laissé par Léonard de Vinci montrent encore pleinement la rareté précieuse des dons d'artiste que posséda ce philosophe et l'étendue de la transformation que son seul exemple opéra dans l'art italien. L'élève de Verrocchio dépassa promptement le maître qui lui avait donné ses premières leçons de peinture; seuls les bronzes de Verrocchio devaient être pour le jeune peintre une leçon inoubliable. Léonard avait vingt-cinq ans lorsque Verrocchio acheva son *David* (1476), dont le sourire est comme le reflet visible d'une âme impossible à connaître. Ce sourire d'éphèbe poursuivra Léonard pendant sa vie entière : divinisé ou féminisé, il sera le sourire des Saint Jean et des Vierges, du *Bacchus* et de la *Joconde*.

Léonard alla s'établir à Milan en 1483. C'est là qu'il acheva de prendre conscience des principes de son art et qu'il les formula dans le *Traité de la peinture*, la seule de ses œuvres écrites qui ait été universellement connue dès le xvie siècle. Il fonde l'imitation de la nature sur la connaissance scientifique, peignant les fleurs en botaniste, les stratifications des roches en géologue, le corps humain en anatomiste; mais il ressuscite ses analyses et ses dissections en voilant ses laborieuses préparations sous une sorte de glacis qui donne aux figures et aux décors le frémissement de la vie et la vibration de l'atmosphère, en fondant les visages dans le sourire et les contours dans l'air. Dans la *Vierge aux rochers*, dont l'original, conservé au Louvre, est l'une des premières œuvres exécutées par Léonard à Milan, le peintre enveloppe un dessin précis et gravé comme celui d'un bon peintre de Florence dans la pénombre où nageront plus tard les figures phosphorescentes d'un Rembrandt. En même temps qu'il découvre le royaume de la lumière, il retrouve le monde des intelligences, que Giotto avait visité à la suite de Dante et dont les artistes du xve siècle avaient oublié le chemin. Il ne se contente pas d'exprimer la vie obscure et comme inconsciente de l'âme, celle qui se trahit dans d'incompréhensibles sourires : il prétend traduire par la mimique et par l'expression la diversité infinie des caractères et des sentiments. Ce que les peintres du xive siècle avaient fait largement et simplement, en croyants, il le refera laborieusement, en philosophe, dans la *Cène* du réfectoire de Santa Maria delle Grazie. La peinture, achevée en 1497, n'est plus, depuis longtemps, qu'une ombre sur un mur décrépit; mais les intentions du maître transparaissent encore. Le moment choisi n'est pas celui de la communion : le groupe des apôtres n'exprime pas l'extase religieuse. Un mot a été prononcé par le Christ : « L'un de vous me trahira. » Ce mot, éclatant comme un coup de théâtre, a éveillé autour de la table tout un drame psychologique : il a retenti dans chaque âme; il a été pour chaque caractère une épreuve soudaine; il est aussitôt traduit d'un bout à l'autre de l'assemblée par un concert de gestes inconscients et révélateurs.



Musée du Louvre.

LÉONARD DE VINCI. — LA JOCONDE

Après la déchéance de Ludovic le More, Léonard quitta Milan, en même temps que Bramante. Il revint à Florence, où il fut accueilli comme le premier peintre de son temps. Il y commença, dès 1501, le groupe étrange de *Sainte Anne et la Vierge*, qu'il n'acheva jamais; il travailla quatre ans au portrait de *Monna Lisa*, une Napolitaine qui avait épousé en 1495 le Florentin Francesco Giocondo; il peignit le *Saint Jean-Baptiste* (Louvre), dont le buste lumineux sort d'un fond d'émail noir. La Seigneurie de Florence chargea Léonard de décorer, de concert avec Michel-Ange, la grande salle du Palais Vieux. Le sujet était la bataille d'Anghiari, livrée en 1440, vrai modèle des prudentes batailles de condottieri : un homme seulement, dit Machiavel, y avait perdu la vie. Léonard représenta une mêlée de cavaliers où les chevaux montraient autant de fureur que les guerriers. Les deux cartons furent exposés en 1505. L'année suivante Léonard quittait Florence, découragé par l'insuccès de sa tentative pour peindre sa composition à l'huile sur le mur. Toujours indécis, il erra de Milan à Rome jusqu'à ce qu'il suivît en 1515 le roi François Ier. En 1519 il mourait à Amboise.

Il laissait à l'Italie des enseignements et des œuvres qui allaient donner une direction nouvelle aux peintres dans les deux provinces entre lesquelles s'était partagée l'activité du maître, la Lombardie et la Toscane.

A Milan, Léonard avait formé une « académie » qui fut la première école des beaux-arts. La *Cène*, dont les couleurs commençaient de s'altérer, fut copiée par plusieurs peintres lombards. Mais les copistes ne virent dans l'œuvre la plus profonde du peintre philosophe que la lettre des formes; l'esprit leur échappa. Les élèves lombards de Léonard ne montrèrent nulle curiosité de psychologues. Ils s'arrêtèrent à ce qui parlait aux yeux dans l'œuvre du maître florentin : le type d'éphèbe et de femme,



LORENZO DI CREDI.
TÊTE DE JEUNE HOMME



ANDRÉ DEL SARTE.
TÊTE DE FEMME



MICHEL-ANGE.
TÊTE DE SATYRE



LÉONARD DE VINCI. — TÊTE DE SIBYLLE



RAPHAËL. — LE CORTÈGE DU PAPE JULES II

Phot. Giraudon.

DESSINS DU MUSÉE DU LOUVRE

éclairé par un sourire étrange et fascinant; le clair-obscur estompant les contours. En passant dans les tableaux des disciples, les créatures de Léonard conservèrent leur charme voluptueux : elles perdirent leur mystère spirituel.

Boltraffio se fit peintre de Madones dans la manière de Léonard : plusieurs des Vierges vues à mi-corps qui sont attribuées au maître sont probablement l'œuvre de ce peintre soigneux, dont les figures ont une douceur exquise, dans un coloris lisse et brillant. Andrea Solario, qui avait travaillé à Venise avec Antonello de Messine avant de connaître Léonard, garda toujours une couleur éclatante : il imita le type de Léonard plutôt que son modelé fondu. Le Louvre possède deux précieux tableaux de cet artiste : un mâle portrait de Charles d'Amboise, gouverneur du Milanais au nom de Louis XII, et une délicieuse Vierge allaitant l'Enfant.

Bernardino Luini (1470-1530) conserva très pur pendant près de quarante ans le souvenir des œuvres de Léonard. Il imita jusqu'à la fin de sa laborieuse carrière le sourire et le regard des figures jeunes créées par le maître florentin; mais, peintre candide et heureux, il donna à ses nombreuses figures de *Madeleines* ou d'*Hérodiades* un air de paisible sérénité. Sa facilité et sa fécondité contrastent avec la lenteur et l'indécision de Léonard. Tout en peignant avec un soin précieux des panneaux luisants sur un fond noir, à la manière de Boltraffio, il pratiquait la fresque, devant laquelle Léonard avait toujours reculé, avec une abondance aisée qui fait songer aux Ghirlandajo et aux Gozzoli. A partir de 1520, il décora entièrement l'église du « Monastero Maggiore », à Milan, avec de nombreuses histoires de saints et de saintes. Vers la fin de sa vie, il représentait dans l'église de Saronno (1525) les épisodes les plus heureux et les plus brillants de l'Évangile, sous forme d'assemblées solennelles, où figurent des personnages graves et doux. Sa dernière œuvre fut l'immense *Crucifixion* de l'église Santa Maria de Lugano (1529), peuplée d'une foule de comparses, cavaliers, lansquenets, femmes et enfants. Luini atteint parfois à l'émotion intime et profonde, par une simplicité de narrateur légendaire, comme dans la fresque de la Brera, qui raconte comment de beaux anges portèrent au tombeau par le chemin des airs sainte Catherine endormie dans la mort.



Musée du Louvre.

ANDREA SOLARIO. — LA VIERGE AU COUSSIN VERT



Église S. Domenico, Sienne.

LE SODOMA.
L'ÉVANOUISSEMENT DE SAINTE CATHERINE

Cesare da Sesto, qui déploie dans ses Adorations des mages des ordonnances aussi pompeuses que celles des fresques de Luini à Saronno, est plus tourmenté et plus contourné : il a subi manifestement, après l'influence de Léonard, celle des œuvres romaines de Raphaël.

Le Piémontais Gaudenzio Ferrari (1480-1546) a suivi les mêmes maîtres que Cesare da Sesto; mais il est déjà plus loin et de Léonard et de Raphaël. Né dans le voisinage de la Sainte Montagne (Sacro Monte), près de cette « Nouvelle Jérusalem » qui était devenue en quelques années un lieu de pèlerinage très fréquenté, Ferrari a peint les sujets religieux avec une ferveur très rare en son temps. Il a laissé au pied de la montagne, dans les nombreuses églises et chapelles de Varallo, tout un cycle de fresques qui sont l'œuvre de sa pleine maturité. A la fin de sa vie, il travailla à Milan. Ses derniers tableaux, dont le plus connu est le *Martyre de sainte Barbe*, à la Brera, trahissent un goût de l'afféterie et de la boursouflure dont Luini avait été préservé. Un disciple de Ferrari, Bernardino Lanini, recueillit les derniers souvenirs de Léonard qui s'éteignaient en Lombardie.

Parmi les artistes que Léonard avait fascinés et entraînés à sa suite pendant son séjour à Milan, il faut nommer à part le Piémontais Antonio Bazzi, dit le Sodoma (1477-1549). Ce maître n'a laissé aucune œuvre en Lombardie. Tout jeune encore il quitta Milan, un an ou deux après Léonard, pour aller s'établir à Sienne, où il apparut aussitôt comme le révélateur d'une beauté nouvelle, au milieu d'une école attardée et languissante. Le Sodoma devint un peintre aussi fécond que Luini. Il continua en 1505, dans le cloître monumental du couvent de Monte Oliveto Maggiore, l'histoire de saint Benoît commencée par Signorelli dans un style âpre et rude. Sodoma mêla aux scènes de la vie monacale de beaux jeunes gens vêtus de costumes somptueux; lui-même peignit son portrait dans l'une des compositions, ganté, l'épée au côté, un manteau de soie jaune à l'épaule. Il donna les plus riches atours et la grâce la plus tentante aux courtisanes qui se présentent devant saint Benoît. Son génie voluptueux séduisit le banquier siennois Agostino Chigi, qui l'attira à Rome. En 1514 Sodoma fut chargé de décorer le premier étage de la villa de Chigi (la Farnésine) : il y représenta l'*Hyménée de Roxane et d'Alexandre*, dans une ample composition peuplée de jeunes femmes dont les beaux corps se plient dans des attitudes coquettes et dont les visages ont une plénitude qui fait penser aux plus robustes créatures de Raphaël. De retour à Sienne Sodoma se fit le peintre des beaux corps onduleux et des visages alanguis par la souffrance : le *Saint Sébastien* des Offices et le *Christ* flagellé de l'Académie de Sienne mêlent étrangement, dans leur regard noyé de larmes, la douleur et la volupté. En peignant, dans une chapelle de l'église San Domenico, l'*Extase de sainte Catherine de Sienne*, il fait de la sainte évanouie une adorable malade. Placé entre Léonard et Raphaël, il diffère profondément des deux maîtres, qu'il a connus à Milan et à Rome, par l'absence de tout calcul rationnel : il est, depuis sa jeunesse jusqu'à la fin de sa vie, un peintre de sensations, plus voisin de la nervosité du Corrège que de la santé robuste des Vénitiens.



Académie des beaux-arts, Florence.
FRA BARTOLOMMEO.
PORTRAIT DE SAVONAROLE

L'École florentine. — Léonard, qui avait fondé à Milan une école durable, ne forma pas d'élèves à Florence pendant le séjour qu'il y fit de 1500 à 1506. Pourtant ses œuvres et ses théories exercèrent une action profonde sur l'art florentin; le carton de la bataille d'Anghiari fut copié plus de fois, peut-être, que la *Cène*, et les préceptes les plus nouveaux du *Traité de la peinture*, développés au cours des conversations du maître, pénétrèrent les esprits. Dans le génie complexe du grand initiateur, les éléments qui devinrent un ferment de vie nouvelle pour les peintres florentins ne sont pas les mêmes qui avaient fondé l'École lombarde. Luini et Sodoma avaient négligé les enseignements de Léonard qui s'adressaient directement à l'intelligence : au lieu de raffiner sur l'analyse des caractères et sur la composition rythmique des groupes, ils s'attardent aussi complaisamment que les narrateurs du xve siècle aux spectacles de la beauté charnelle et du luxe matériel. Florence écouta moins distraitement les paroles par lesquelles Léonard préludait à la création d'un art pénétré de pensée et séparé de la réalité quotidienne : « Que toutes les figures d'un tableau, écrivait le philosophe artiste, soient attentives au sujet pour lequel elles se trouvent là, et qu'elles aient une attitude et une expression conforme à ce qu'elles font. » Ailleurs il recommandait au peintre de « fuir autant que possible les habits de son temps ».

Léonard revint à Florence trois ans après le martyre de Savonarole. Le philosophe et le moine exercèrent successivement et parallèlement leur influence sur le peintre dominicain Fra Bartolommeo.

Baccio della Porta (1475-1517) avait à peine vingt ans lorsqu'il écouta Savonarole. Sa conversion fut éclatante. Du vivant du prophète, il peignit pour l'oratoire de Santa Maria Nuova un *Jugement dernier* (musée des Offices) dont la composition solennelle et régulière rappelle, au delà de l'art frivole et familier



Phot. Brogi. Palais Pitti, Florence.
FRA BARTOLOMMEO. — LA DESCENTE DE CROIX

du xve siècle, la grande épopée giottesque. En 1500, quelques mois après la mort de Savonarole, son jeune disciple prit l'habit de Saint-Dominique et le nom de Fra Bartolommeo. Pendant les six années qu'il passa dans le recueillement, sans mettre la main au pinceau, l'écho des enseignements de Léonard parvint à lui. Il en retint seulement ce qui était d'accord avec ses aspirations : la théorie d'un art nourri de pensée. Lorsqu'il se remit au travail, il fut pendant dix ans, dans le couvent de San Marco, un Fra Angelico savant.

Il néglige la pratique du portrait, familière au xve siècle; s'il peint par deux fois le profil puissant de Savonarole, il repré-



Musée du Louvre.
ANDREA DEL SARTO. — LA CHARITÉ

sente son maître spirituel comme un prophète ou un martyr (Académie de Florence). Dans ses tableaux, les visages, souvent dessinés sans modèle vivant, sont monotones; les draperies, étudiées sur le mannequin, forment des plis d'une ampleur superbe, sous lesquels on ne sent pas la rondeur du corps. Mais si Fra Bartolommeo ignore l'anatomie, il connaît tout ce qui peut tenir de beauté morale et intellectuelle dans un geste ou une attitude.

En supprimant tout comparse et tout décor, en resserrant le drame chrétien et humain entre quatre personnages, il fait de la *Descente de croix* (palais Pitti) un tableau de douleur dont la sobriété classique est plus émouvante que toutes les déclamations. Les scènes de l'histoire évangélique sont rares dans la suite nombreuse des tableaux de sainteté peints par l'infatigable dominicain. La plupart des œuvres de Fra Bartolommeo sont élevées au-dessus de la terre. Ce sont des assemblées de saints rangés autour du piédestal où trône la Vierge. Dans ce monde étranger aux agitations humaines la calme raison du moine artiste fait régner l'harmonie et l'ordre; les figures drapées se dressent comme des colonnes; les anges volants esquissent une archivolte aérienne. Le *Couronnement de la Vierge* (1517), au palais Pitti, est conçu comme une façade d'église.

Andrea del Sarto, le peintre fils d'un tailleur (1486-1531), s'inspira des compositions régulières de Fra Bartolommeo dans des

tableaux de sainteté dont les groupes sont entrelacés plus mollement et dont les figures prennent des attitudes plus langoureuses. Il se complut en même temps à des délicatesses de coloriste que ne soupçonnait pas le dominicain, capable d'opposer parfois sur des draperies savamment dessinées les couleurs les plus crues d'une imagerie populaire. Andrea del Sarto fut le seul, parmi les peintres de Florence, qui s'essaya, après Léonard, dans les recherches de clair-obscur; il avança plus loin que le grand inventeur dans la conquête de la lumière. Non content de faire surgir de la nuit des figures qui y restent à demi enveloppées, il supprima les fonds noirs et baigna le tableau tout entier dans une atmosphère blonde qui caresse et dore les ombres les plus profondes. En même temps il rompit avec l'emploi des tons sourds et bruns, laissant leur finesse et leur transparence aux gris, aux jaunes, aux roses, à toutes les couleurs gaies et chantantes.

Ce peintre, plus sensible qu'aucun de ses compatriotes au jeu des nuances claires et des taches fondantes, n'a pris à Fra Bartolommeo que l'échafaudage en gradins de ses apothéoses et à Léonard que le principe d'une peinture estompée par la lumière flottante. A côté du chrétien profond et du penseur universel, il est un pauvre d'esprit.

Les jeunes gens presque nus, les Saint Jean-Baptiste, qui sont ses plus séduisantes créations, ont l'air indifférent et ennuyé de demi-dieux mal éveillés à la pensée humaine. Ces corps superbes et apathiques n'ont pas même au cœur la flamme de volupté qui tourmente et transfigure les êtres animés par le pinceau de Sodoma : ils ne sont que de belles formes, au modelé robuste, nageant dans les couleurs les plus rares dont un peintre ait joui, au XVIe siècle, hors du domaine de la peinture vénitienne.

Raphaël. — En 1504 Florence accueillit un peintre de vingt ans, fils d'un médiocre peintre d'Urbin, Giovanni Santi. Le jeune artiste s'appelait Raphaël. A seize ans il était allé à Pérouse pour se joindre au groupe nombreux des élèves et des collaborateurs du Pérugin. Déjà le maître ombrien, gâté par une vogue rapide, dédaignait de regarder la nature et la vie; son habileté de main suppléait à l'étude sincère; ses dons de coloriste et de paysagiste n'étaient plus que des procédés. Dans l'officine des tableaux de sainteté, Raphaël prit le goût du coloris brillant et du dessin arrondi. Ses premières Madones (aujourd'hui à Berlin et à Saint-Pétersbourg) ont l'attitude penchée et le regard langoureux des Vierges ombriennes. Cependant l'adolescent réagit contre un enseignement artificiel et routinier par la conscience au travail qui devait être sa vertu d'artiste. Tout en peignant dans la manière du Pérugin, il se plaisait à dessiner d'après nature; il prenait pour modèle, avec les tableaux de l'atelier, les jeunes gens en pourpoint et en chausses collantes qui travaillaient à ses côtés. Il découvrit à nouveau la vie, par delà les conventions fades et fausses, et cette découverte donna à ceux mêmes de ses tableaux qui n'étaient que des copies un air de franchise et un charme de vraie jeunesse. Le *Mariage de la Vierge*, du Pérugin (musée de Caen) est un travail d'atelier, mou et lâché; l'imitation que


Phot. Brogi. Musée des Offices, Florence
PORTRAIT DE RAPHAËL, PAR LUI-MÊME


Pinacothèque du Vatican, Rome.
RAPHAËL. — LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

Raphaël a faite de ce tableau, en 1504, le *Sposalizio* du musée de Brera, a la fraîcheur d'un printemps fleuri.

Les œuvres exquises que Raphaël a peintes dans sa vingtième année sont, pour la plupart, de petites dimensions. Quelques-unes sont des miniatures sur bois, comme le *Saint Georges* du Louvre et le *Songe du chevalier* (National Gallery de Londres). Le jeune peintre est embarrassé lorsqu'il lui faut peindre des figures de grandeur naturelle comme les personnages du *Crucifiement* destiné à Città di Castello (collection Mond, à Londres). Il n'a pas pratiqué la fresque; il n'a pas la notion d'un art monumental; en dehors des mystères glorieux, il ne connaît que des allégories naïves comme des « moralités »; il n'a pas d'idées.

Florence lui révèle tout ce qu'il ignorait. Pendant quatre ans Raphaël vit familièrement avec les maîtres novateurs et s'assimile leurs découvertes. A peine a-t-il appris de Fra Bartolommeo l'art des nobles ordonnances qu'il rivalise de gravité et d'ampleur avec le dominicain en peignant à Pérouse sa première fresque, une assemblée céleste, encore visible dans l'oratoire de San Severo. Léonard avait donné dans la *Vierge aux rochers* le premier modèle d'une *Sainte Famille*, conçue à la fois comme une scène animée et comme un groupe au contour harmonieux : ce motif nouveau, Raphaël le fait sien en représentant, dans un paysage frais et clair, les deux enfants qui jouent sous la main de la *Vierge au chardonneret* (musée des Offices) ou de la *Belle Jardinière* (Louvre). S'il peint le portrait de Maddalena Doni, il fait prendre à la jeune femme la pose de Lisa Gioconda. En 1508 il abandonne un moment les sujets calmes et doux pour lutter d'énergie avec Michel-Ange; il fait de la *Mise au tombeau* (ancienne galerie Borghèse, à Rome)



Musée de Dresde.

RAPHAËL. — LA VIERGE DE SAINT-SIXTE

un drame déclamatoire dont les acteurs, contournés dans des attitudes violentes, restent de marbre. Dans ces imitations, qui sont autant de créations, Raphael avait perdu le goût des couleurs brillantes dont le Pérugin composait, autour des thèmes les plus pauvres, de si aimables harmonies; il n'avait pas été attiré par les lumières mystérieuses qui enveloppaient les créations de Léonard. Son travail réfléchi avait moins développé la sensibilité de son œil que mûri son intelligence : il savait désormais le prix de la composition logiquement conçue, du dessin savamment analysé, du geste parlant. Il avait compris à Florence, en recueillant les paroles de Léonard et peut-être en regardant les fresques de Giotto, la dignité d'un art qui serait la pensée visible.

Le peintre d'Urbin, qui était devenu le fils spirituel de Florence, avait vingt-cinq ans lorsque son compatriote Bramante l'attira à Rome, à la fin de l'année 1508. Raphael se joignit aux peintres célèbres et vieillis qui commençaient à décorer l'appartement de Jules II et parmi lesquels se trouvait son ancien maître, le Pérugin. Les premières esquisses du jeune peintre furent une révélation pour le pontife : Jules II licencia les artistes qu'il avait appelés d'abord et donna à Raphaël un étage entier du Vatican.

En 1511 la petite salle destinée au tribunal ecclésiastique de la *Segnatura gratiæ* se trouva couverte de fresques. Raphael avait traduit, en trois ans, le plus vaste programme qui eût jamais été proposé à un artiste : il avait glorifié sur le plafond et les parois de la salle l'œuvre intellectuelle du moyen âge et de la Renaissance, unis dans une commune ascension vers le Dieu des chrétiens. Sur le plafond quatre femmes aux visages de madones trônent dans des médaillons, assistées par des anges enfants : c'est la Justice et la Poésie, la Philosophie et la Théologie. Chacune d'elles préside comme une déesse à l'assemblée de ses dévots, qui vit et se meut sur la paroi en groupes solennels. Au-dessous de la Justice, les représentants du droit canon et du droit séculier, Grégoire VII et Justinien, sont entourés de docteurs et de jurisconsultes; en face d'eux, la cime du Parnasse est couverte par la réunion des poètes et des Muses, qui écoutent le chant d'Apollon; les savants et les philosophes de l'antiquité, disposés sur les degrés d'un édifice classique, regardent la communion des saints et des docteurs, rangés autour de l'hostie brillant sur un autel, et les princes des élus assis aux côtés du Christ, sous la bénédiction du Père éternel.

Dans ces groupes, Raphaël a introduit quelques vivants, à la manière des maîtres familiers du XVe siècle : Grégoire VII a les traits de Jules II et est entouré de deux cardinaux de la famille de Médicis qui deviendront des papes; le peintre lui-même s'est représenté avec son maître Pérugin, dans un coin de l'assemblée des philosophes. Mais la plupart des acteurs ont un type imaginé par l'artiste et qui rappelle les apôtres ou les figures imberbes de Léonard, avec plus de vigueur tranquille. Chacun de ces hommes vit fortement non seulement par le corps, mais par l'esprit. Leur attitude et leur geste révèlent tout un travail intérieur; leurs groupes mêmes sont unis par des affinités spirituelles. C'est la psychologie de Léonard dépouillée de ses bizarreries et de ses complications obscures. L'arrangement des compositions dépasse de bien loin les combinaisons de Léonard et de Fra Bartolommeo. Les attitudes et gestes s'opposent symétriquement, d'une moitié à l'autre des assemblées, comme les parties d'un choral épique. Le théâtre sur lequel se meuvent les acteurs s'étend en profondeur. L'*espace*, avec ses « trois dimensions », joue un rôle nouveau dans l'harmonie solennelle des lignes et des formes. L'*École d'Athènes* tout entière — les hommes aussi bien que les pilastres et que les gradins — est une construction aux perspectives profondes. En dessinant l'édifice qui abrite l'assemblée des philosophes, Raphael s'est souvenu des fondations de Saint-Pierre; en imaginant ce qu'on peut appeler la composition dans l'espace, il a appliqué à la peinture les principes actifs des grands projets de Bramante. A Rome il continue de comprendre et d'assimiler pour créer. Ce qu'il apprend du grand architecte, son ami, comme ce qu'il a appris des peintres florentins, il le fond dans une synthèse vivante.

L'équilibre intime qui donne aux figures de la *Stanza della Segnatura* leur divine sérénité devait se rompre dès que Raphaël passa dans la Chambre voisine. Les temps avaient changé. En 1511, Jules II était menacé par l'Italie, par le roi de France, par l'empereur d'Allemagne, par la guerre et par le schisme; en 1512, il avait triomphé de tous ses ennemis. Les grandes allégories pacifiques firent place dans la décoration du Vatican à l'histoire des miracles par lesquels le Dieu des armées avait sauvé son peuple et son Église : Héliodore chassé du temple par les anges; Attila reculant, en face de saint Léon, devant les apôtres défenseurs de Rome; saint Pierre délivré de la prison, représentèrent, dans un recul épique, les événements qui avaient préparé la libération de l'Italie et l'expulsion des « barbares ». Raphael précisa les allusions par des portraits : en face du cavalier céleste qui foule aux pieds le ministre d'Apollonius, Jules II est porté sur la *sedia;* dans la fresque d'Attila, achevée en 1514, après la mort de Jules II, saint Léon a pris les traits du nouveau pape Léon X.



Palais du Vatican.

RAPHAËL. — LE PARNASSE

(Fragment.)



Phot. Anderson.

L'ÉCOLE D'ATHÈNES. — FRESQUE DU VATICAN, ROME.



Phot. Anderson.

LA DISPUTE DU SAINT SACREMENT. — FRESQUE DU VATICAN, ROME.

Le peintre, dont la mobilité est toujours en éveil, se transforme avec les événements et les idées qu'il a mission de glorifier. La composition régulière est brisée. Au milieu de la fresque d'Héliodore un grand vide est laissé, devant les profondeurs du temple, le vide que le tourbillon céleste a fait en fondant sur le sacrilège. Les groupes rejetés à droite et à gauche forment un contraste saisissant : d'un côté le calme du pape, spectateur des vengeances divines, de l'autre la mêlée. Les contrastes des mouvements sont accentués par des contrastes de lumière. Au-dessus des paisibles montures de saint Léon et des cardinaux, le ciel est pur; au-dessus des chevaux cabrés des barbares s'avance une nuée noire. La fresque tout entière de la délivrance de saint Pierre est un effet de nuit, dont l'obscurité est traversée par la lueur qui rayonne de l'apparition et par la clarté de la lune reflétée sur les armures sombres des gardes. Le coloris a revêtu une richesse nouvelle; les rouges sont nourris et ardents. Raphaël s'est encore détourné vers de nouveaux modèles : il a trouvé dans son propre collaborateur, Sebastiano del Piombo, un Vénitien amoureux des couleurs opulentes; il a vu la voûte de la Sixtine achevée et dévoilée. Sans reproduire encore les formes titanesques des héros de Michel-Ange, il veut faire montre d'énergie; et voici qu'en s'animant il devient le peintre le plus fécond en effets vigoureux et en oppositions violentes.

Ces deux cycles de fresques, si profondément différents que seul le génie le plus simple et le plus changeant a pu les exécuter à la suite l'un de l'autre, n'avaient pas suffi à absorber pendant cinq ans l'activité de Raphaël. Il peignait encore des Saintes Familles où la vieille sainte Élisabeth venait présider en aïeule, près de la Vierge mère, aux jeux des deux enfants; il prenait pour modèle de la *Vierge à la chaise* une forte paysanne romaine, à laquelle il laissait son voile rayé et ses larges manches rouges. Toujours prêt à satisfaire à une commande ou à un désir, il peignait, en même temps que les portraits à fresque de la Chambre d'Héliodore, des portraits à mi-corps d'une couleur fine et riche. En face d'un modèle illustre, comme en face d'une composition encyclopédique, il était peintre d'âmes. L'élégance grave de Baldassare Castiglione revit dans son portrait en noir et en gris (musée du Louvre), avec une fleur de mélancolie dont les pages du « Cortigiano » n'ont pas gardé le parfum. Une lumière d'intelligence traverse le regard louche d'Inghirami, le prélat savant et voluptueux (Volterra; réplique au palais Pitti). Le cardinal Alidosi est le type accompli des hommes de race affinés par la culture de la Renaissance (musée de Madrid). Le Jules II, seul et sans cortège, affaissé dans son grand fauteuil et dardant un regard dur dans l'ombre de ses sourcils, le Léon X, accompagné de deux cardinaux élégants, paré lui-même comme un jeune prince de l'Église et jouant de ses mains belles et grasses avec la loupe du savant, sont des pages d'histoire plus précieuses que les chroniques des maîtres de cérémonies. En travaillant pour le pape et pour sa cour, Raphaël trouvait encore le temps de commencer les décorations de la villa d'Agostino Chigi et d'y peindre Galathée parmi les divinités de la mer, une mythologie blonde et chaste, d'une grâce virgilienne.

Un événement changea le cours de cette carrière de peintre,



Palais Pitti, Florence.

RAPHAËL. — LA VIERGE A LA CHAISE



Phot. Brogi. Musée des Offices, Florence.

RAPHAËL. — PORTRAIT DU PAPE JULES II



Phot. Laurent. Musée du Prado, Madrid.

RAPHAËL. — PORTRAIT DU CARDINAL ALIDOSI



Musée de South Kensington, Londres.

RAPHAËL. — LA PÊCHE MIRACULEUSE
Carton de tapisserie.

la plus rapide que le monde eût jamais vue. Bramante mort, en 1514, le poids de la succession du grand architecte retombe sur Raphaël. Il se donna à ses fonctions de surintendant des travaux de Rome avec la conscience qu'il mettait en toutes choses; il devint archéologue et rêva de restaurer la ville des Césars. Son nouveau maître, Léon X, n'avait pas dans ses desseins la grandeur farouche de Jules II; amateur d'art, il désirait parer tout ce qui entourait sa vie plutôt qu'attacher son nom à des œuvres de géant. Raphaël fut chargé de toutes les besognes; il les accepta toutes, jusqu'aux esquisses de décors et aux projets pour des fêtes d'un jour. Obligé de faire dessins sur dessins, trouvant à peine, pendant des mois entiers, le temps de mettre la main au pinceau, il crée sans se reposer. C'est après 1514 qu'il voit se révéler à lui, comme une apparition, la plus glorieuse de ses madones, la *Vierge de Saint-Sixte* (musée de Dresde). C'est alors que, composant des cartons de tapisserie destinés à la décoration de la chapelle Sixtine, il traite un sujet nouveau dans l'art chrétien, la représentation des Actes des Apôtres, et retrouve la grandeur sévère et simple de Giotto. Pour la *loggia* que lui-même a bâtie, il dessine toute une Bible en fresques minuscules, à peine visibles dans l'entrelacement des *grotteschi*.



Phot. Brogi. Chambres du Vatican.

RAPHAËL. — PORTRAIT DE DANTE
Fragment du *Parnasse*.

La source de vie qu'il avait alimentée en puisant à tous les courants de l'art italien se lassa enfin, à couler sans trêve. L'artiste, qui ne cessait d'enrichir sa science par l'étude de nouveaux modèles, fut gagné par les influences les plus périlleuses pour un peintre : celles de la sculpture antique et de Michel-Ange. Quand il fit achever sur ses dessins la décoration de la villa de Chigi et celle de l'appartement pontifical, il laissa voir tout ce qu'il avait perdu de sève. Les motifs ingénieux et nobles qui abondent sur le plafond de la « Farnésine » sont alourdis par des figures de dieux massives et empâtées. Dans la Chambre du Vatican dont la décoration, par une flatterie assez pauvre à l'égard de Léon X, est tirée de l'histoire de papes lointains qui ont porté le nom de Léon, Raphaël oublie l'*École d'Athènes* et le *Châtiment d'Héliodore*, la composition et le mouvement. L'*Incendie du Bourg*, transporté dans une antiquité héroïque, devient l'Incendie de Troie; mais une scène qui aurait pu prendre une grandeur tragique n'est plus qu'une suite d'académies, disposées sans ordre, comme des statues retrouvées dans des ruines.

Ce travail opiniâtre usa l'artiste bien plus que la vie épicurienne à laquelle il se trouvait mêlé. Raphaël mourut à trente-sept ans, comblé de gloire. Sa courte vie avait été un exemple de labeur incessant et de probité artistique; son génie, servi par une facilité unique, avait résumé en lui toutes les conquêtes de l'art, depuis Giotto jusqu'à Michel-Ange. Raphaël avait été pendant quelques années un portraitiste profond et un peintre lumineux d'épopées raisonnables. Son œuvre d'artiste est peut-être la seule, dans l'histoire, où la pensée, loin d'étouffer la vie, ne fasse qu'un avec elle. Son influence sera sans doute aussi durable que celle des chefs-d'œuvre grecs; mais dans un héritage aussi riche, les générations d'artistes ont pu trouver des modèles étrangement différents. Les élèves de Raphaël, qui exécutèrent ses dernières œuvres et qui vécurent par ses dessins, semblèrent ignorer la grandeur simple du *Triomphe du saint sacrement* et les superbes audaces de la Chambre d'Héliodore. Ils furent attirés par l'étalage de nudité solide et de force matérielle qui, dans les dernières compositions du maître épuisé, remplaçait l'art de l'ordonnance et les raffinements de la pensée.

Le plus habile et le plus fécond de ces élèves fut le seul artiste de premier rang que Rome ait produit au XVIe siècle : Jules Romain (1492-1546). Son coloris pesant avait comme enfumé, pendant plus de quatre ans, les tableaux et les fresques dessinés par le maître; il acheva, après la mort de Raphaël, la décoration de l'appartement de Léon X, en peignant dans la plus grande des Chambres la *Bataille de Constantin*, qui fut pour deux siècles le modèle des tableaux de bataille.

Lui-même composa des Saintes Familles sur le modèle de celles que Raphaël avait peintes à Rome. Attiré à la cour de Mantoue, Jules Romain bâtit pour le duc le palais du T et peignit dans les salles du palais l'*Histoire des dieux et des géants*. C'est à peine si, dans ces compositions énormes et faciles, encombrées d'archéologie, il flotte quelque souvenir du paganisme élégant de la Farnésine. Les dieux eux-mêmes sont des Titans : ils descendent des héros de la Sixtine. En vérité, ce que Raphaël a légué à ses successeurs immédiats, c'est l'art dont lui-même avait subi l'ascendant, l'art redoutable de Michel-Ange.



Palais du T, à Mantoue.

JULES ROMAIN. — LES GÉANTS FOUDROYÉS PAR JUPITER





Musée des Offices, Florence.

LÉONARD DE VINCI. — TÊTE DE JEUNE FILLE



Phot. Alinari — Musée des Offices, Florence.

RAPHAËL. — SAINT GEORGES TUANT LE DRAGON



Phot. Giraudon. — Musée du Louvre.

LE SODOMA.
UNE FEMME ET SON ENFANT



Musée des Offices, Florence.

RAPHAËL.
ÉTUDE POUR L'INCENDIE DU BOURG



Phot. Giraudon. — Musée du Louvre.

LE TITIEN.
UN HALLEBARDIER


Phot. Giraudon. Musée du Louvre.
BUSTE DE MICHEL-ANGE

Michel-Ange. — Le maître qui finit par subjuguer Raphaël était par son caractère et par son génie l'antithèse vivante du doux peintre d'Urbin. En face du jeune homme aux longs cheveux blonds qui ne connut pas de déclin, un corps maladif, un visage écrasé et douloureux, une vieillesse longue et triste; en face du courtisan bienvenu des plus grands, le solitaire qui n'eut pas d'amis et qui connut à soixante ans l'amour pur d'une sainte; en face du traducteur élégant de toutes les idées humaines, l'âme ulcérée qui imposa ses aspirations et ses souffrances à tous les êtres qu'elle créait; en face de la santé parfaite de l'esprit, un manque d'équilibre mental qui se traduit par de véritables coups de folie.

Michel-Ange dédaignait l'éclectisme qui avait amassé en Raphaël tous les trésors de l'art italien. Lui-même n'eut pour maître que Ghirlandajo, qui ne lui apprit rien. Les marbres antiques furent son école : il débuta par un pastiche, un faune qui passa pour antique. Ses premières œuvres de sculpture sont, les unes, de jeunes dieux conçus dans le style antique, les autres, des Vierges qui, par leur gravité archaïque, rappellent les *tondi* de Donatello ou les statues de Jacopo della Quercia. La *Pietà* que Michel-Ange alla sculpter à Rome, en 1498, pour la chapelle des Piccolomini, dans la basilique de Saint-Pierre, est encore une jeune madone florentine, douce et pensive, dont la douleur est résignée; sur ses genoux est étendu un Christ souple et beau comme un Apollon douloureux. Michel-Ange revint à Florence pour achever un *David* colossal qui a, lui aussi, le corps et le visage d'un demi-dieu antique. Il reste sculpteur même lorsqu'il prend le pinceau : le seul tableau qui soit resté de sa jeunesse est une *Sainte Famille* du musée des Offices, dont le groupe principal est si compact qu'on le dirait taillé dans un bloc de marbre et dont l'arrière-plan est orné, en guise de paysage, d'une série de jeunes hommes tout nus. Ce tableau est contemporain du carton que Michel-Ange composa, en 1505, pour la *Guerre de Pise*, qu'il devait représenter dans le Palais Vieux, de moitié avec Léonard. Le sculpteur-peintre avait choisi l'épisode qui pouvait le mieux faire valoir sa science du nu et de l'anatomie : les soldats florentins, en train de se baigner dans l'Arno, prennent leurs armes en hâte, à l'appel de la trompette. La composition, qui n'est plus connue que par des gravures, était une réunion désordonnée d'athlètes tendant leurs muscles.


Phot. Alinari.
MICHEL-ANGE. — LA SIBYLLE LIBYQUE
Fresque du plafond de la chapelle Sixtine, à Rome.

Michel-Ange, que ce carton avait achevé de rendre célèbre, fut appelé à Rome par Jules II. Le pape lui commanda le mausolée destiné à s'élever gigantesque dans l'abside de Saint-Pierre et qui devait affliger le sculpteur de tant de déboires. Le projet de l'énorme construction de marbre était à peine achevé, lorsqu'en 1508, Jules II imposa à Michel-Ange, malgré ses résistances, une tâche faite pour effrayer un peintre de métier : la décoration de la voûte de la chapelle Sixtine, qui, jusqu'alors, n'avait reçu qu'un badigeon bleu, relevé d'étoiles d'or. Michel-Ange se mit à l'ouvrage au mois de mai de l'année 1508, quelques semaines avant que Raphaël commençât la décoration de l'appartement voisin de la chapelle. Il ne prit conseil d'aucun humaniste; il renvoya les collaborateurs médiocres qu'il avait fait venir de Florence pour lui enseigner la pratique de la fresque. Il conçut son œuvre et l'exécuta seul. Les hommes qui l'inspirèrent furent Dante, le poète dont il était en son temps le dévot le plus religieux, et Savonarole, le prophète dont la parole tonnante avait révélé à l'artiste, qui fut son dernier fidèle, la grandeur des Jérémie et des Isaïe. En compagnie de ces morts épiques, Michel-Ange forma un plan d'une grandeur surhumaine. Il trouvait sur les parois de la Sixtine les deux histoires parallèles de Moïse et du Christ. Prenant l'histoire du monde avant Moïse, il la conduit jusqu'au berceau du Rédempteur. Neuf compositions, divisées en trois groupes, exposent d'abord la création, depuis la sortie du chaos jusqu'à l'apparition de l'homme; puis la faute; enfin la nouvelle alliance après le déluge. Les promesses de rédemption, garanties par le témoignage des prophètes et des sibylles, figurées par les miracles que Dieu opère pour la délivrance de son peuple, s'accomplissent obscurément dans la succession des ancêtres du Christ selon la chair.


Phot. Brogi. Saint-Pierre du Vatican, Rome.
MICHEL-ANGE. — LA PIETA

Michel-Ange travailla pen-



Phot. Brogi. Église San Pietro in Vincoli, Rome.

MICHEL-ANGE. — LE MOÏSE

dant plus de trois ans sous la voûte de la Sixtine. Dans sa solitude, il n'avait pas de modèles. Il créa tout un monde avec ses souvenirs et son âme. Pour encadrer les tableaux de la Genèse et pour composer des niches aux figures de prophètes et de sibylles, il établit sous la voûte une architecture peinte, qui fut elle-même douée de vie et d'action. Chaque ressaut fut le piédestal d'une statue faite de bronze, de marbre ou de chair. Ces êtres puissants et nus sont de la même race que les dieux sculptés à Florence par Michel-Ange : quelques-uns ont une insouciance de jeunes faunes, d'autres sont agités par des pensées humaines. En peignant les compositions centrales, avec leur cortège de prophètes et de sibylles et leur cadre vivant, Michel-Ange commença par la fin de la série. La foule nue qui tente d'échapper aux eaux du déluge rappelle encore le groupe confus des baigneurs dans le carton de la *Guerre de Pise*. La création de la femme est un souvenir des bas-reliefs de la Genèse exécutés par Jacopo della Quercia dans la ville de Bologne, où Michel-Ange avait fondu en bronze une statue du pape Jules II. A partir de la fresque fameuse qui représente la création de l'homme, les personnages ne cessent de grandir; l'imagination de l'artiste suit le dieu qu'elle crée à travers un éther sans couleur, où les corps sont emportés par le tourbillon des astres. Le solitaire laissé à lui-même s'exalte dans un rêve de force et de douleur. L'œuvre gigantesque s'achève dans ces créations que le monde n'avait jamais vues : la Sibylle libyque pliant son corps viril dans une pose absurde et superbe, pour reposer le livre dont est rempli son regard baissé; le Jérémie, abîmé dans un désespoir qui n'a plus de paroles; Jéhovah luttant, comme un nageur de l'ombre, dans le chaos dont il dégage sa divinité.

La Sixtine avait révélé Michel-Ange à lui-même. Lorsqu'il fut descendu en 1512 de l'échafaudage, rompu de telle sorte à lever les yeux qu'il ne pouvait plus lire sans placer le papier au-dessus de sa tête, il donna, pendant dix ans, à des marbres la vie qu'il avait donnée à des fresques, une vie formidable, impossible, conçue avec l'anatomie en dépit de la physiologie. La tristesse pensive et parfois désespérée qui dompte la force de ces géants leur conserve une beauté humaine.

Le Moïse, la seule statue du tombeau de Jules II que Michel-Ange ait achevée de sa main, est le Jérémie de la Sixtine, avec ses braies de barbare, redressé et prêt à foudroyer. Les esclaves nus qui devaient figurer, autour du patriarche et de saint Paul, les Lettres et les Arts replongés dans les limbes par la mort de Jules II (les deux plus célèbres sont au Louvre) tordent, sous le faix de la douleur, des corps aussi purs que ceux des *ignudi* rangés autour de la Genèse. Michel-Ange dut abandonner, en 1521, le mausolée de Jules II, sur l'ordre de Léon X, pour élever à Florence la chapelle funéraire des Médicis et sculpter les tombeaux de deux princes médiocres et lâches, l'un frère, l'autre neveu du pape régnant. Le sculpteur était à l'ouvrage, lorsqu'en 1527 Florence chassa les Médicis : ceux-ci revinrent trois ans plus tard avec les bandes espagnoles. Michel-Ange, à qui Savonarole avait fait une âme républicaine, dut achever après la défaite de sa patrie les mausolées qui glorifiaient le nom des oppresseurs. Il oublia les Médicis : le jeune homme indigne qui avait repris le nom de Laurent le Magnifique devint la statue accoudée sous l'ombre d'un casque en qui toutes les générations d'hommes salueront la plus auguste image de la pensée repliée sur elle-même. Aux pieds des statues assises, deux couples de figures nues, jouant le rôle des esclaves autour du mausolée de Jules II, représentèrent le deuil du Jour et de la Nuit, de l'Aurore et du Crépuscule. Les femmes, aussi titanesques et plus douloureuses que les hommes, ne pleurent point les Médicis, mais Florence. La Nuit, dans le sonnet fameux écrit par Michel-Ange lui-même, devient le symbole de la liberté perdue :

Grato m'e il sonno e più l'esser di sasso,
Mentre che 'l danno e la vergogna dura...



Phot. Alinari.

MICHEL-ANGE. — JÉRÉMIE

Fresque du plafond de la chapelle Sixtine, à Rome.

L'artiste prendra à sa manière une revanche sur la tyrannie en sculptant le buste de Brutus, terrible et inachevé (musée national de Florence), qui semble menacer le duc Alexandre de Médicis du sort qui l'attendait et prophétiser le crime de Lorenzaccio.

Michel-Ange revint à Rome, appelé par Paul III. Il rentra dans la Sixtine en 1535, pour achever son œuvre; il voulait prolonger le cycle au delà de la Genèse et au delà de l'Évangile en opposant l'un à l'autre deux épisodes extrêmes de l'épopée chrétienne, l'un antérieur à la création de la terre, l'autre postérieur à la fin de l'humanité : la chute des anges rebelles et le jugement dernier.

Le second épisode fut seul représenté. Michel-Ange rompit avec les divisions traditionnelles du sujet. Plus d'assemblée céleste ni d'ascension des élus. Du haut en bas de la paroi la même terreur agite tous les membres. Les anges et la Vierge Marie sont nus comme les démons. La noblesse des âmes élues ne transparaît pas à travers ces corps de Titans. Les saintes femmes sont de la race des géants escaladeurs de l'Olympe, et le Christ lui-même est un beau Lucifer.

Au moment où Michel-Ange célébrait dans la plus noble chapelle du monde, sous le regard de ses prophètes pensifs, le triomphe de la force brutale et comme infernale, son vieux cœur bourrelé de tristesse rajeunit un moment dans l'amour de Vittoria Colonna, la pieuse veuve. Morte, elle fut la Béatrice qui montra à son ami le chemin du ciel. La fin de la vie de Michel-Ange fut pleine d'une douleur plus grande que toutes ses angoisses passées, et aussi d'une sorte de paix religieuse. Michel-Ange sculpta son testament de chrétien dans la *Pietà* tragique que Florence a érigée sous la coupole de Santa Maria del Fiore. Rien n'est plus émouvant dans l'œuvre immense de cet homme que le Joseph d'Arimathie penché vers le groupe inachevé du Christ et des saintes femmes et qui, sous son capuchon dantesque, montre le visage écrasé et ravagé de Michel-Ange lui-même.

Le dernier des grands maîtres florentins survécut à tous les peintres qui avaient illustré à ses côtés le temps de Jules II et de Léon X. La voûte de la Sixtine avait été un modèle inépuisable pour les sculpteurs comme pour les peintres. Le *Jugement dernier* fut copié plus de fois que la *Cène* de Milan et que le carton de la *Guerre de Pise*. Vasari, en 1570, saluait le vieillard comme le maître unique et providentiel.

La vogue de ce génie « terrible » fut une calamité pour l'art italien. Michel-Ange enseignait l'horreur du portrait; il éloignait l'artiste du modèle vivant. Il avait composé, avec des souvenirs d'anatomiste très savant, une humanité colossale et monstrueuse, dont tous les muscles sont tendus à la fois. Ce peuple, qui était à lui comme à un créateur, il le chargea d'exprimer ses angoisses et ses douleurs de penseur inquiet et d'esprit malade. Mais il lui arriva de ne plus voir dans ces corps gigantesques que l'orgueil de la force : toute cette matière désertée par l'esprit devint l'avalanche formidable du *Jugement dernier*. La mêlée de nudités forcenées qu'il avait lancée dans les airs le hanta lui-même : dans la chapelle Pauline du Vatican, il fit tomber du ciel sur saint Paul abattu la même grappe de corps énormes qui s'écroule au-dessus de l'autel de la Sixtine. Michel-Ange vieilli fut alors comme le premier de ses imitateurs. Après lui les disciples ne surent que copier l'enveloppe boursouflée des êtres surhumains dont la vie avait disparu en même temps que la pensée.



MICHEL-ANGE. — LE TOMBEAU DE LAURENT DE MÉDICIS DANS L'ÉGLISE SAN LORENZO, A FLORENCE

L'École vénitienne et Titien. — Les fresques du Vatican qui allaient devenir pour les peintres des modèles aussi religieusement imités que des antiques restèrent inconnues, pendant la première moitié du XVIe siècle, de la plupart des artistes de l'Italie du Nord. Seul le Vénitien Sebastiano del Piombo se fit le collaborateur de Raphaël et de Michel-Ange. Il peignit à Rome des portraits superbes dont plusieurs ont été mis jusqu'à nos jours sous le nom de Raphaël. Sebastiano del Piombo mourut à Rome en 1547 et n'exerça aucune influence sur les artistes ses compatriotes. Venise était devenue elle-même, en face de Florence et de Rome, une capitale de l'art, indépendante et conquérante.

Giovanni Bellini avait formé nombre d'élèves originaires de la « Terre ferme » de Venise : Cima da Conegliano, Vincenzo Catena de Trévise, Bartolommeo Montagna de Vicence, peintres doux et calmes, qui reproduisirent avec quelque sécheresse les tableaux de sainteté du maître.

Parmi les artistes de la « Terre ferme » il s'en trouva un qui recueillit ce qu'on peut appeler l'héritage profane de Giovanni



Musée du Louvre.

GIORGIONE. — LE CONCERT

Bellini, en peignant des nudités et des paysages non seulement sur de simples panneaux de coffrets, mais sur d'amples toiles. Ce maître est Giorgio de Castelfranco, dit Giorgione, « le beau Georges ». Sa vie n'a pas d'histoire : on sait seulement qu'il mourut à trente-quatre ans, vers 1510. Son influence, au dire de Vasari et des anciens critiques, a été immense : il a ouvert une voie nouvelle à deux générations de maîtres féconds. Mais son œuvre, toute mêlée à celle de ses imitateurs, est difficile à dégager et à délimiter.

Le seul tableau rigoureusement authentique du peintre qui devait révéler à Venise une beauté affranchie de toute pudeur chrétienne est un tableau d'autel, conservé dans la patrie même de Giorgione, à Castelfranco. La Vierge, sœur des madones de Bellini, est assise sur un trône élevé, entre saint François et saint Libéral, un beau chevalier en armure noire. Le fond est un paysage tout baigné de fraîcheur humide, une vue de la grasse campagne traversée par le Musone.

Ce paysage est le terme de comparaison qui permet d'attribuer à Giorgione d'autres œuvres, où la Vierge est remplacée par une femme nue et les saints par des jeunes gens en costume du XVIe siècle. Le paysage de Castelfranco, avec ses ombrages épais, sert de décor au petit tableau de la collection Giovanelli (Venise), où le peintre s'est représenté lui-même, debout près de sa maîtresse, nue comme un modèle ou comme une déesse, et allaitant un bel enfant, dans le calme maternel de la nature. Le *Concert champêtre* du Louvre, où reparaît le même paysage, est aussi un tableau de volupté et de paix. Giorgione, qui était, dit-on, musicien comme Léonard, est sans doute l'auteur de ce *Concert* du palais Pitti où trois demi-figures d'hommes, groupées autour du clavier d'un orgue, sont perdus dans l'extase profane que la musique donne à ses initiés.

Ces tableaux sont en dehors de toute tradition et de toute pensée. L'artiste ne compose ni ne dessine : devant un massif ombreux, une nudité blonde, un groupe d'instruments maniés par des virtuoses, il prend le pinceau, ébauche avec la couleur, sans esquisse (Vasari le lui a reproché), et, travaillant en pleine pâte, il fixe, comme elle est venue, son impression et sa sensation.

A côté de Giorgione, un autre peintre de la « Terre ferme », Giovanni Palma de Bergame (1480-1528), acheva d'exprimer la vie voluptueuse et libre dans des formes robustes, parées d'un coloris clair et transparent. Il anima de cette vie, ennemie du christianisme, jusqu'aux tableaux de sainteté, mêlant les donateurs aux élus dans un magnifique désordre d'étoffes opulentes, de corps massifs, de visages éclatants et joyeux, au milieu de paysages de velours. Il négligea les brunes filles du peuple, parmi lesquelles Giovanni Bellini avait pris la plupart de ses modèles, pour peindre les patriciennes grasses et blanches, qui faisaient décolorer leur chevelure en l'étalant au soleil. Les saintes appartiennent à la même aristocratie épicurienne que les dévotes. La *Sainte Barbe* de l'église Santa Maria Formosa, à Venise, a les formes plantureuses et le visage sans âme d'une beauté à la mode, dont le portrait, exécuté de même par Palma, a gardé longtemps, dans l'ancienne galerie Sciarra, le titre royal de *la Bella*.

Le groupe des artistes vénitiens qui abandonnent l'enseignement de Giovanni Bellini, pour ne demander de conseils qu'à la nature, est complété par Lorenzo Lotto (1480-1554), peintre natif de Venise et qui passa une partie de sa vie en voyages dans la « Terre ferme » et sur les deux rives de l'Adriatique. Plus grave et plus chaste que Giorgione et que Palma, il a été un peintre de paysage aussi exact dans le choix des tons que les artistes les plus sincères du XIXe siècle, et un peintre de portraits virils aussi fier que Titien. A la fin de sa vie il imita la manière du peintre qui avait résumé l'œuvre de ses prédécesseurs, en les dépassant tous, à la manière d'un Raphaël vénitien.

Tiziano Veccelli, né en 1477 dans la vallée alpestre de Cadore, n'eut pas la précocité de Raphaël ; mais sa carrière, commencée à l'âge de trente ans, se prolongea pendant près de soixante-dix ans. Entre sa trentième et sa quarantième année, il s'inspira à la fois des tableaux religieux de Giovanni Bellini et des scènes profanes de Giorgione.

Le même artiste qui sait se recueillir devant le drame de la passion du Christ s'abandonne aux rêves de volupté lorsqu'il entre dans le domaine enchanté de la mythologie et de l'allégorie. Avant 1510, Titien a peint le célèbre tableau de l'ancienne galerie Borghèse connu depuis le XVIe siècle sous ce titre : l'*Amour sacré et profane*. Le *Concert champêtre* de Giorgione, étude de nu en plein air, n'est pas plus vide de pensée que cette idylle héroïque, simple groupe de deux femmes, d'une beauté divine, l'une vêtue de couleur neutre et gantée, l'autre sans aucun voile, qui rêvent, assises sur la cuve de marbre d'une fontaine où se mire un enfant nu.

Dans le reste de sa longue vie, Titien continua de partager également son travail entre les sujets profanes et les sujets religieux, comme avait fait à Rome le peintre de la Vierge de Saint-Sixte et des dieux de la Farnésine.

En 1515 il peint pour le duc Alphonse de Ferrare deux tableaux de nudités qui ne sont pas même des scènes mythologiques ; ces deux tableaux, conservés aujourd'hui à Madrid, et qui représentent, l'un un fleuve de vin entouré d'une foule délirante, et l'autre une fourmilière d'amours s'ébattant sur le gazon, chantent, sans aucune recherche allégorique, les joies élémentaires d'une vie primitive. Plus tard, Titien peignit nombre de Vénus, qui n'ont de surhumain que leur beauté sans tache : lui-même, dans ses lettres, les appelle des *nude*, et ce sont, en effet, de superbes études d'après un modèle étendu sur un lit de repos.



Phot. Brogi. Musée des Offices, Florence.

TITIEN.

PORTRAIT DE CATHERINE CORNARO

(Fragment.)

Titien laisse parfois la frontière indécise entre l'art profane et l'art religieux : il peignait en même temps pour le duc d'Urbin

la *Vénus au petit chien* (musée des Offices) et la *Madeleine* (palais Pitti), dont les formes voluptueuses sont mal cachées par le manteau d'une chevelure nuancée de tous les ors. Pourtant, d'un bout à l'autre de sa carrière, Titien a traité les grands sujets de l'art religieux avec un respect sincère et une mâle éloquence. La *Mise au tombeau*, du Louvre, ce chœur tragique d'hommes et de femmes douloureusement penchés vers le cadavre divin et comme accablés par le poids d'un ciel livide et noir, est contemporaine de l'*Amour sacré et profane* L'artiste de quatre-vingts ans qui peignait l'*Antiope* du Louvre en 1564, jetait sur la toile, dans la même année, le groupe tumultueux de l'*Ecce homo*, également conservé au Louvre.

Les scènes de douleur et d'angoisse restent d'ailleurs exceptionnelles dans l'œuvre de Titien, après sa quarantième année. Il se plaît aux sujets calmes et solennels. La force héroïque de ses personnages sacrés se déploie volontiers en allures théâtrales. Mais ni pour les visages, ni pour les corps, ni pour les compositions, il ne demande d'inspiration à Raphaël ou à Michel-Ange. Quand il vit à Rome les œuvres des maîtres qui avaient travaillé au Vatican, il comptait soixante-dix ans d'âge, et, en admirant de bonne grâce, il ne savait plus apprendre. La pâleur des marbres antiques n'eut pas de séduction pour ses yeux amoureux de couleur. Titien a vu la beauté comme un rayonnement naturel de la vie. Dans le tableau de l'*Assomption*, achevé dès 1518, les apôtres sont des géants, et la Vierge, levant au ciel son visage illuminé, est la plus belle, parce qu'elle est la plus vivante.



Phot Brogi. Musée des Offices, Florence.

TITIEN. — PORTRAIT DIT LA BELLE DU TITIEN

Si Titien a pu donner une réalité à ses créatures les plus nobles et les plus rares, c'est qu'il n'avait jamais perdu de vue le monde des vivants. Dans le somptueux tableau votif de la famille Pesaro, peint en 1526 (église des Frari, à Venise), les donateurs agenouillés au pied du trône de la Vierge occupent toute la partie inférieure du tableau, et, au-dessus d'eux, le saint Georges qui brandit un étendard est un cavalier vénitien en armure. Le tableau gigantesque de la *Présentation au temple*, exécuté par Titien au milieu de sa carrière (1539), est, en même temps, d'une richesse magnifique et d'une charmante familiarité. La Vierge est bien une fillette montant à petits pas les larges degrés; derrière elle sont assemblés des patriciens en simarres rouges et noires, graves et indifférents; pour meubler un coin vide de l'immense composition, une vieille marchande à coiffe de paysanne s'est assise au pied d'un mur, devant son panier d'œufs : c'est un souvenir de Carpaccio.

L'artiste achève d'animer ses tableaux de sainteté, en les baignant largement dans une atmosphère limpide. Le paysage occupe souvent en hauteur plus de la moitié du tableau. Quand le sujet est dramatique, la nature semble participer aux émotions des acteurs. Dans le tableau représentant la *Mort de saint Pierre martyr*, qui ornait autrefois une chapelle de l'église San Giovanni e Paolo et qui a



Phot. Alinari. Académie des beaux-arts, Venise.

TITIEN. — LA PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE



Phot. Alinari. Académie des beaux-arts, Venise.

PÂRIS BORDONE. — LE PÊCHEUR PRÉSENTANT AU DOGE L'ANNEAU DE SAINT MARC

péri dans un incendie, les grands arbres, tordant leurs branches sous un ciel d'orage, avaient des gestes tragiques. Le plus souvent le ciel et les bois sont calmes; l'heure choisie par le peintre est le soir vénitien, l'heure de miracle où, le soleil une fois éteint, un second couchant illumine la lagune et répand largement sur l'occident ces teintes vertes et roses que l'Arétin décrit dans un paysage qu'il a vu avec des yeux tout pleins des couleurs de Titien. L'homme et la nature se trouvent unis par le peintre dans une même vie puissante et comme divine.

C'est la vie toujours, plutôt que l'intelligence, qui triomphe dans les portraits de Titien. Certains de ces portraits, les maîtresses de princes, *Laura Dianti*, au Louvre, ou la *Bella* du duc d'Urbin, au musée des Offices, ne sont que les *nude* vêtues. Beaucoup d'anonymes en noir ou en gris, tels que l'*Homme au gant* du Louvre, montrent des types virils d'une énergie sévère et attristée. Quelques-uns de ces portraits sont d'une exactitude implacable, comme ceux du duc et de la duchesse d'Urbin, exécutés en 1537 (musée des Offices). D'autres enfin, par la seule impression de réalité vivante qu'ils donnent, entre mille tableaux de musées, deviennent aussi instructifs pour l'historien que les papes de Raphaël. Une force intelligente et sauvage déborde de toute la personne de l'Arétin, le bandit de lettres que Titien, son ami, peignit tel qu'il était, avec sa carrure de taureau et sa face de satyre. Les destinées de l'Italie au XVIe siècle, les années d'énergie glorieuse et celles de décrépitude misérable sont résumées, d'un côté dans le portrait de Jules II au palais Pitti, de l'autre dans l'esquisse de Titien conservée au musée de Naples, et qui montre Paul III hébété dans son fauteuil, entre son fils et son petit-fils, un cardinal et un prince à l'échine souple et au regard vicieux.

La renommée de Titien comme portraitiste s'était répandue en dehors de l'Italie. Charles-Quint, en venant à Bologne en 1532 pour l'entrevue ménagée avec le pape, manda Titien près de lui : pour l'attacher à son service, il lui conféra les titres augustes de comte palatin et de conseiller aulique. En 1548, le vieux peintre se rendit à Augsbourg, où la diète était réunie : il fit plusieurs portraits de Charles-Quint : l'un, assis, est à Munich; l'autre, héroïque et équestre, est à Madrid. Revenu dans sa patrie, le peintre de l'empereur mena la vie d'un prince. A l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans Titien peignait encore. Il fallut pour l'abattre une peste qui décima Venise (1576).

Pendant les soixante ans qu'avait duré son règne, il avait eu pour tributaires tous les peintres de la République vénitienne. La plupart se tinrent si près de lui qu'on a peine souvent à distinguer les œuvres des disciples et celles du maître. Ceux qui conservent une personnalité sont Giovanni Antonio de Pordenone, Buonvicino de Brescia, dit le Moretto, le consciencieux portraitiste G.-B. Moroni, les Bonifazio de Vérone, dont l'aîné a peint, dans le *Festin du mauvais riche*, conservé à l'Académie des beaux-arts de Venise, une image brillante du luxe épicurien de son temps. Le plus séduisant de ces maîtres qui reflétèrent Titien, comme des miroirs d'éclat différent, est sans doute Pâris Bordone (1500-1570). Ses portraits ont un air de volupté lassée qui devient quelquefois douloureux et farouche. Son tableau de l'Académie de Venise, le *Pêcheur remettant l'anneau miraculeux au doge*, sous une architecture solennelle, devant une assemblée de sénateurs, est sans égal pour la douceur dorée de la lumière et pour l'éclatant concert des rouges et des pourpres.

L'art vénitien rayonna, comme un foyer de vie et de lumière, au delà des frontières de la « Terre ferme » de Venise. A Crémone, Boccaccino continuait la tradition de Bellini. A Ferrare, un maître dont le nom est sorti depuis peu de l'obscurité, Giovan Battista Benvenuti, surnommé l'Ortolano (le jardinier), amollit et fondit la sécheresse de Costa dans la couleur voluptueuse des Giorgione et des Palma. Dans son tableau de la National Gallery de Londres, la Vierge entre deux saints, le jeune guerrier en armure noire, accoudé sur le pommeau de son épée nue, est un frère pensif du beau saint Libéral de Castelfranco. Sa *Descente de croix* de l'ancienne galerie Borghèse est digne de la jeunesse du Titien. Les successeurs de l'Ortolano à Ferrare, Benvenuto da Garofalo (1485-1559) et Giovanni Dosso Dossi (1479-1542) commencèrent de même l'un et l'autre par l'imitation des maîtres vénitiens. Dosso Dossi peignit le grand retable conservé à la pinacothèque de Ferrare, un tableau de velours noir et de satin, avec des éclairs d'acier; il composa des groupes de buveurs et



National Gallery, Londres.

G.-B. MORONI. — PORTRAIT D'UN TAILLEUR

de musiciens, à la manière des fêtes champêtres de Giorgione. Le prestige de l'art intellectuel et classique de Raphaël troubla ces peintres de la vie magnifique et voluptueuse. Garofalo travailla à Rome entre 1509 et 1512, au moment où Raphaël décorait la Stanza della Segnatura; le peintre ferrarais revint dans sa patrie avec des ambitions qu'il était incapable de soutenir; sa fresque, le *Triomphe de la religion*, fut une pauvre imitation du *Triomphe du saint sacrement*. De son côté Dosso Dossi se souvint des fresques de Jules Romain à Mantoue dans ses peintures mythologiques et archéologiques du château de Ferrare, dont la couleur est froide et le dessin pesant. Il donne, comme Garofalo, un exemple frappant du danger que couraient les artistes, en se détournant de Venise, pour recevoir l'inspiration de Rome.

Un peintre de Ferrare, Francesco Bianchi, fut le principal maître de l'artiste qui a rendu célèbre le nom de Correggio, son village natal. Antonio Allegri, le « Corrège » (1495-1534), n'alla point à Rome; il sembla ignorer les compositions de Raphaël et les marbres antiques; tout en continuant avec une audace que servait la plus féconde facilité les découvertes de Léonard de Vinci et des Vénitiens dans la lumière et dans l'espace, il fit connaître à l'Italie, pendant sa courte vie, le parfum nouveau d'une grâce toute « moderne ».

Corrège, après avoir travaillé à Mantoue, s'établit à Parme en 1518. Dans cette ville retardataire il fut à lui seul toute la Renaissance. Il y débuta en peignant dans le parloir d'un couvent mondain, celui des nonnes de San Paolo, une décoration mythologique (1518). L'année précédente il avait achevé l'un de ses tableaux de sainteté les plus exquis, le *Mariage mystique de sainte Catherine*, qui est au Louvre. Depuis lors il se partage, comme Titien, entre les sujets religieux et les sujets profanes. Corrège traite les uns et les autres avec la même nonchalance aimable Indifférent à toute pensée, incapable d'un sentiment profond, il n'a point cette gravité de sénateur de Venise que Titien conserve devant la nudité des déesses amoureuses, comme devant les assemblées solennelles des saints. Le sentiment religieux n'est pour Corrège que tendresse langoureuse, et la volupté que coquetterie. Léda et ses compagnes (musée de Dresde) jouent avec le cygne divin; la Vierge joue avec l'Enfant, entourée de saints et de saintes qui prennent des attitudes penchées, des gestes caressants, des sourires engageants. Ces tableaux de genre, mythologiques ou chrétiens, sont des pastorales héroïques, dans le goût de l'*Aminta* du Tasse; de même que le poète est, dans la littérature italienne, l'ancêtre du « précieux », le peintre est, dans l'art, l'inventeur du « joli ».



Phot. Alinari. Pinacothèque de Parme

LE CORRÈGE. — LA MADONE DE SAINT JÉRÔME



Phot. Hanfstaengl. Musée de Dresde.

LE CORRÈGE. — LA MADONE DE SAINT FRANÇOIS

Corrège exécuta à Parme, en même temps que des tableaux de chevalet, d'énormes fresques qui couvrirent les coupoles de San Giovanni et de la cathédrale. Il appliqua les principes de son art à ces vastes ensembles, avec une rigueur qui atteignit l'absurde. Peintre de la vie dans l'espace et dans la lumière, il conçut une apothéose comme une réalité solide et tangible. Aux yeux des spectateurs, levés vers les coupoles, il ouvrit le ciel peuplé d'élus. Pour supporter les corps dans l'air il fit flotter des nuages massifs, comme des îlots de rochers. Les corps eux-mêmes, drapés ou demi-nus, furent représentés vus d'en bas; le raccourci, rigoureusement suivi à travers les étages de nuées, écrasait les têtes et ne laissait voir qu'une inextricable confusion de jambes et de bras.

Corrège ne fit école qu'à Parme; ses disciples immédiats, Francesco Mazzola (le Parmesan) et Federigo Barrocci changèrent la grâce langoureuse du maître en une affectation puérile. C'est après le crépuscule de la Renaissance que Corrège deviendra un modèle pour les éclectiques de l'École bolonaise; il inspirera à la fois par la complexité vivante de ses œuvres les réalistes et les « précieux » de Florence. Les peintures des coupoles de Parme seront le prototype des « gloires » étagées en grappes humaines sous les coupoles des églises baroques. Mais jusqu'aux dernières années du XVIe siècle, Corrège, mort à quarante ans, ne prévalut pas contre Michel-Ange, divinisé à la fin d'une longue vie : les audaces de ses raccourcis jetés en pleine lumière n'eurent d'abord d'imitateurs que parmi les artistes qui avaient en commun avec lui l'amour de la vie et le sens de l'espace, les peintres vénitiens.



Phot. Alinari.

BARTOLOMMEO AMMANATI.
LE PALAIS PITTI, A FLORENCE



Phot. Alinari.

G. DELLA PORTA.
LE JARDIN DE LA VILLA ALDOBRANDINI, A FRASCATI

La fin de la Renaissance. — Rome et Florence. — Après la mort de Léon X les menaces et les malheurs n'avaient cessé de s'accumuler sur l'Italie : ce sont deux dates fatales dans l'histoire de la civilisation italienne que le sac de Rome, livrée en 1527 aux bandes du connétable de Bourbon, et que la capitulation de Florence, ouverte en 1530 à des Médicis qui rentraient sous les drapeaux espagnols. Dès 1535 la domination de Charles-Quint s'étend sur la Péninsule presque entière. C'en est fini de l'union féconde qui avait régné pendant un siècle entre des artistes et des princes qui étaient les uns et les autres de même race et de même culture.

Rome ne connaît plus, après Léon X, le catholicisme épicurien, vêtu de beauté antique. La Réforme, qui s'élevait menaçante, attaquait à la fois l'art et la Renaissance, dont Raphaël avait célébré l'union dans la Stanza della Segnatura. La contre-réforme se manifeste entre 1540 et 1545 par une série d'actes de l'autorité pontificale : rétablissement de l'Inquisition, création du tribunal de l'Index, approbation de l'ordre des jésuites, réunion du concile réformateur à Trente. Dans le premier feu de la réaction, il semble que la beauté païenne et nue va être proscrite : une clameur de scandale s'élève autour du *Jugement dernier* de Michel-Ange, et par deux fois des *braghettoni* sont chargés d'habiller et de « culotter » les Titans. Cependant la religion autoritaire qui raffermit la foi et les mœurs sur le fondement du dogme et de la discipline est impuissante à restaurer un art qui soit, comme au moyen âge, l'expression des consciences. Le catholicisme du concile de Trente refait alliance avec l'humanisme et l'art antique. Il demande surtout aux artistes de déployer des pompes qui manifestent la puissance temporelle de l'Église.

L'architecture n'est point altérée tout d'abord par la recherche des bizarreries incorrectes dont Michel-Ange avait donné les premiers exemples. Le temps de la fantaisie n'est pas venu : après les créations vivantes et souples d'un Bramante, la place est aux théoriciens sans génie, qui, dans leurs livres et dans leurs constructions, s'inspirent à la fois de l'architecte de Saint-Pierre et des monuments romains. L'architecture des palais de campagne se développe en même temps que l'art des jardins. Pirro Ligorio, archéologue et épigraphiste, éleva, en 1560, dans les jardins du Vatican l'élégante villa Pia. Giacomo Barozzi de Vignola (1507-1573), qui composa sur les ordres antiques un traité devenu classsique, dirigea la construction de la somptueuse « Vigna » du pape Jules III, élevée au milieu d'un grand parc, hors de la porte du Peuple (le seul pavillon conservé sert de musée archéologique). Il bâtit pour les Farnèse, à l'imitation du palais que Michel-Ange venait d'achever à Rome, le château de Caprarola, non loin de Viterbe.



Phot. Alinari.

VIGNOLE. L'INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE DU GESÙ, A ROME.

Pendant la seconde moitié du XVIe siècle des palais gigantesques s'élèvent à Rome et à Florence. Domenico Fontana (1543-1607), l'habile constructeur de machines qui érigea sur la place de Saint-Pierre un obélisque transporté à Rome sous les Césars, mit sa verve d'improvisateur brillant au service des grands projets de Sixte-Quint et de Clément VIII, les deux papes qui rappelèrent, par un effort factice, le temps de Jules II et de Léon X. Il bâtit les deux palais du Quirinal et du Latran, en se souvenant encore du palais Farnèse. A Florence, Vasari élève à côté du Palais Vieux le solennel bâtiment des « Uffizi ». Bartolommeo Ammanati, en construisant les façades du palais Pitti, devant des jardins immenses, compose un ordre rustique, dont les colonnes sont cerclées de bossages difformes. Toute l'architecture florentine est appesantie par

l'emploi exclusif de l'ordre « toscan », cette variété bâtarde du dorique, qu'avait mise à la mode l'étude du texte de Vitruve.

A Rome et à Florence l'architecture religieuse se corrompt plus tôt que l'architecture civile. Dès 1568 Vignola a donné avec Giacomo della Porta les plans du « Gesù », qui est à la fois la première église des jésuites à Rome et le premier modèle des grandes églises baroques : une nef unique et démesurée, le long de laquelle s'ouvrent de petites chapelles, formant, dans ce théâtre d'un culte pompeux, une « succession de coulisses » (c'est le mot de Burckhardt), qui conduisent au chœur, sur lequel la coupole projette une lumière d'apothéose.

Phot. Alinari. Loggia dei Lanzi, Florence.
BENVENUTO CELLINI,
PERSÉE

L'influence néfaste de Michel-Ange, insensible encore dans l'architecture pendant la seconde moitié du XVIe siècle, s'imposa comme une tyrannie à la peinture et à la sculpture florentines. Le maître qui avait créé une humanité de géants douloureux fut pour tous les artistes comme un prophète et un dieu. Pour s'élever à sa suite vers les hauteurs épiques, ils dédaignèrent la vie terrestre, trop simple et trop petite. Avec ce qu'ils savaient d'anatomie ils construisirent des machines humaines aussi formidables que possible, mais qui n'avaient point d'âme. Par surcroît, la conscience d'avoir pour guide et pour chef un maître supérieur à tous les maîtres passés donna aux plus médiocres une déplorable suffisance; les plus froids imitateurs furent des improvisateurs d'une étonnante abondance. La place de la Seigneurie et la place du Grand-Duc à Florence sont encombrées des œuvres énormes et insignifiantes d'un disciple et d'un rival de Michel-Ange : la fontaine de Bartolommeo Ammanati (1511-1592), avec son *Neptune*, ses tritons et ses satyres en bronze et en marbre; le groupe d'Hercule et de Cacus, par Baccio Bandinelli.

Le seul élève de Michel-Ange qui garde dans l'imitation du maître le sens profond et personnel de la réalité est Guglielmo della Porta († 1577); dans le tombeau du pape Paul III, élevé au fond du chœur de Saint-Pierre de Rome, il a fait de la statue du pape un bronze d'allure vivante et fière et il a donné à la *Justice* de marbre, nue et superbe, l'opulente et impassible beauté des femmes de Titien.

D'autres sculpteurs, en petit nombre, échappèrent à la domination du maître redoutable. Benvenuto Cellini (1500-1572), plus célèbre peut-être par le roman pittoresque de ses « Mémoires » que par les œuvres très rares qu'il a laissées, est, au milieu du XVIe siècle, le descendant direct des sculpteurs orfèvres du siècle précédent : le *Persée*, dont il a raconté la fonte avec sa verve dramatique, et qui fut achevé en 1554, a le fini précieux, la patine veloutée et la maigreur juvénile des bronzes de Verrocchio. Placé sous la loggia des Lanzi, à côté de la *Judith* de Donatello, le bel éphèbe casqué qui tient la tête de Méduse a l'air d'avoir été ciselé, lui aussi, pour Cosme l'Ancien. Cellini travailla hors d'Italie au service de François Ier. Le seul artiste qui, après lui, ait conservé le sens des formes délicates et nobles, au milieu des imitateurs forcenés de Michel-Ange, est un Flamand, Jean Boulogne, de Douai (1524-1608), qui passa la plus grande partie de sa vie à Florence. Il exécuta des modèles ou donna des dessins pour une série de statues équestres des grands-ducs de Toscane : la seule qu'il ait exécutée de sa main est celle de Cosme Ier, sur la place de la Seigneurie. A quelques pas de là, un groupe en marbre de Jean Boulogne, l'*Enlèvement des Sabines*, placé près du *Persée* de Cellini, a la composition harmonieuse et les souples contours d'un groupe antique des Niobides. Tout en composant des œuvres décoratives, dont la plus gracieuse est la fontaine du jardin Boboli, Jean Boulogne a fondu des bronzes du mouvement le plus audacieux et de la grâce la plus svelte, comme le *Mercure volant* du musée du Bargello.

Les peintres de Florence s'attachèrent plus servilement encore que les sculpteurs à l'imitation de Michel-Ange. Le *Jugement dernier* de la Sixtine, achevé en 1541, précipita la ruine de la peinture, non seulement en donnant l'exemple d'une fresque lourde et livide, peuplée de statues, mais encore en inspirant aux papes, aux princes, aux fabriques, l'ambition de couvrir les murs des palais et les coupoles des églises d'une foule de géants. Des peintres habiles et faciles gaspillèrent leur talent à des tâches qui eussent demandé un Michel-Ange : vaines ombres du maître unique, ils remplacèrent la grandeur par l'énormité et la pensée par la déclamation. C'est à peine si quelques œuvres conçues sous l'inspiration directe de Michel-Ange ont encore une majesté épique, comme la *Descente de croix* de Daniel de Volterra, conservée à Rome dans l'église de la Trinità de Monti. Le reste n'est d'ordinaire qu'improvisation emphatique et boursouflure inanimée. Rien n'est plus pauvre et plus froid que les compositions énormes, gloires, batailles, allégories, dont Vasari et ses émules, Francesco Saviati et les Zucchero, ont couvert des centaines de mètres carrés dans la Sala Regia du Vatican, dans le Palais Vieux de Florence et jusque sous la coupole élevée par Brunellesco. Ces peintres, égarés dans le monde sans couleur habité par les géants de Michel-Ange, retrouvaient une sincérité frappante de vision et d'exécution s'ils se mettaient en face de la nature vivante. Angiolo Bronzino (1501-1572) a peint, en s'inspirant de Michel-Ange, le *Christ aux limbes* du musée des Offices, qui est un groupe de nudités blafardes et glacées; il a exécuté avec une minutie d'orfèvre une série de portraits énergiques et somptueux, qui montrent les grands-ducs de Toscane et leur cour dans des costumes très riches, sur lesquels parfois l'or



Phot. Alinari. Loggia dei Lanzi, Florence.
JEAN BOULOGNE.
L'ENLÈVEMENT D'UNE SABINE



Phot. Braun, Clément et Cie. Musée de Berlin.

BRONZINO. — PORTRAIT D'ÉLÉONORE DE TOLÈDE

d'une broderie ou l'acier bruni d'une armure de parade vient à briller, comme éclairé par un reflet de lumière vénitienne.

Gênes et Venise. — Dans l'Italie tombée sous la domination espagnole, deux États gardaient leur indépendance. En 1528, Andrea Doria avait fait de Gênes une ville libre, dans un territoire soumis au protectorat de l'Empire. Venise, qui traitait avec les rois et les empereurs de puissance à puissance, avait recouvré en 1525 « la Terre ferme », qui avait été occupée pendant quelques années par les impériaux. Dans ces deux républiques maritimes le pouvoir appartenait à une oligarchie opulente, qui, pendant le XVIe siècle, mit son orgueil à élever des palais gigantesques et à commander de vastes décorations.

Gênes est encore, avec ses demeures patriciennes, une ville du XVIe siècle, devant un grand port moderne : le long de ses rues étroites s'élèvent de hautes façades, couvertes de peintures mythologiques ou allégoriques que le temps n'a pas achevé d'effacer. Autour de la ville, des maisons de plaisance montrent les formes solennelles de la Renaissance, parmi les jardins qui couvrent les collines.

Les maîtres qui ont bâti les palais et les villas des nobles ou des marchands inscrits au Livre d'or de la noblesse génoise étaient des Florentins, des Ombriens, des Lombards. Andrea Doria eut pour architecte et pour sculpteur Giovan-Antonio Montorsoli († 1563), qui éleva son palais, non loin de la mer, et remplit l'église funéraire de l'illustre famille génoise, San Matteo, d'une profusion de sculptures composées avec des réminiscences de Michel-Ange. Le peintre du grand amiral fut Perino del Vaga, un élève de Raphaël, qui décora les appartements du palais Doria à l'imitation du palais du T à Mantoue, avec des fresques empruntées à l'histoire de Scipion, des allégories, des portraits héroïques d'ancêtres et des figures de géants. Au-dessus des palais de Gênes, Galeazzo Alessi († 1572), un architecte de Pérouse qui avait travaillé à Rome, éleva, sur le plus haut gradin de l'amphithéâtre formé par la ville, l'église de Santa Maria di Carignano, qui, avec sa coupole et ses deux tours, est une réduction du Saint-Pierre de Michel-Ange, en face de la mer.

Tandis que des maîtres venus de l'Italie centrale et de la Lombardie donnaient une parure de fête perpétuelle à la grande ville maritime du « Ponant », Venise attirait au bord de l'Adriatique un Florentin architecte et sculpteur. Mais des artistes nés sur le territoire de la république vénitienne s'en allèrent de leur côté apprendre l'architecture à Rome et revinrent offrir à leur patrie le trésor de leur science nouvelle. Quant aux peintres, Venise même et les villes de la « Terre ferme » produisirent, après la génération qui avait fait cortège à la maturité du Titien, un groupe d'artistes plus brillants encore que leurs prédécesseurs.

L'architecture vénitienne, au commencement du XVIe siècle, n'avait pas la vie organique des créations de Brunellesco ou d'Alberti : elle n'était animée que par un décor plaqué, reliefs de marbre blanc imités de la chartreuse de Pavie ou incrustations de marbre polychromes, imitées de Saint-Marc. Un Florentin, Jacopo Tatti, qui avait pris le nom de son maître bien-aimé, Sansovino (1477-1570), fit connaître à Venise les ordres antiques, tels que Bramante les avait employés à Rome. Il fut l'ami de Titien, dont il égala presque la longévité ; avec le grand peintre et l'Arétin, Sansovino forma une association amicale, que les contemporains appelèrent « le triumvirat ». Auprès d'hommes qui représentaient, l'un par son goût d'artiste, l'autre par sa vie épicurienne, le luxe voluptueux et noble de Venise, le Florentin, qui était à la fois sculpteur et architecte, créa des édifices tels que la bibliothèque de la Piazzetta, dont la régularité classique était enrichie par la fantaisie opulente des reliefs.

Tandis que Jacopo Sansovino adaptait l'art sévère de Bramante au goût magnifique de Venise, l'architecte véronais Michele San Micheli, qui avait été travailler à Rome, revenait dans sa patrie. L'église de la Madonna di Campagna, qu'il éleva à Vérone, rappela tout à la fois le Tempietto du Janicule et Saint-Pierre. San Micheli, chargé de construire autour de Vérone des fortifications monumentales, se souvint encore des travaux entrepris par Bramante à la citadelle de Civita Vecchia ; mais il fit œuvre originale en donnant à ses portes de ville une force trapue, encore accentuée par les bossages rustiques dont les colonnes sont cuirassées. Ces portes devinrent pour la république de Venise le type de l'architecture militaire, comme la bibliothèque de Sansovino était devenue le type de l'architecture d'apparat. Les villes dalmates, sujettes de Venise, eurent des portes copiées sur celles de Vérone, et Giovanni San Micheli, le neveu de Michele, alla construire dans les dernières colonies d'Orient défendues par les armées de Venise, à Chypre et à Rhodes, des portes d'allure solennelle qui conservent encore en pays turc l'effigie sculptée du lion de Saint-Marc.

Vicence eut, comme Vérone, un architecte fécond qui, après un long séjour à Rome, consacra toute son activité à sa ville natale et à Venise. Andrea Palladio (1508-1580) fut à la fois un créateur, comme Bramante, dont il avait connu les disciples, et un savant, comme Vignola, avec lequel il avait étudié Vitruve. Fidèle au culte des proportions harmonieuses, il ne troubla point le rythme des lignes par la fantaisie des détails : loin d'imiter la richesse de Sansovino, il rappela seul, dans la seconde moitié du XVIe siècle, la sérénité et la pureté des œuvres de Bramante. Palladio trouva l'occasion de réaliser à Vicence des conceptions bien plus vastes que celle d'un San Micheli. Il entoura le vieux palais de justice, la « basilique », d'une svelte loggia à deux étages ; il donna des plans pour un grand nombre de palais et de villas semées dans la grasse campagne. Vicence eut seule au XVIe siècle un grand théâtre de pierre et de marbre, construit sur le modèle des théâtres antiques décrits par Vitruve, avec une scène encadrée dans des colonnades. Palladio alla travailler pendant plusieurs années à Venise ; il y construisit, en même temps que des palais, plusieurs églises, dont les façades s'élèvent au bord de la lagune, comme un magnifique décor. La plus célèbre de ces façades, celle de l'église du Rédempteur, élevée en 1576, dans l'île de la Giudecca, est un portique dont l'ordre colossal a pour couronnement un fronton de temple romain.



Phot. Braun, Clément et Cie

LES NOCES DE CANA.
MUSÉE DU LOUVRE.



Phot. Alinari.

THÉATRE OLYMPIQUE DE VICENCE
Dessiné par Palladio, exécuté par Scamozzi.



Phot. Alinari.

PALLADIO.
LA BASILIQUE DE VICENCE

Jacopo Sansovino, l'architecte de la bibliothèque de la Piazzetta, exécuta lui-même ou fit exécuter par ses aides les reliefs et les statues dont il orna à profusion ses édifices. La petite loggia qu'il éleva au pied du Campanile, et que la chute de l'énorme masse de briques a ensevelie en 1902, était un joyau de marbre, orné de précieux ouvrages de bronze, grilles et statuettes. Jacopo Sansovino ne fit nul effort pour rivaliser avec Michel-Ange : le Florentin, devenu Vénitien, s'en tenait aux leçons de son maître, Andrea Sansovino. Les deux colosses nus, *Mars* et *Neptune*, que Sansovino a dressés en haut du grand escalier du palais ducal, sont fiers sans emphase. Les reliefs en bronze dont le Florentin orna la porte de la sacristie de Saint-Marc gardent encore, de même que les reliefs exécutés par Jean Boulogne pour la porte de la cathédrale de Pise, un souvenir lointain de la grâce ingénieuse de Ghiberti.

Jacopo Sansovino forma dans sa patrie d'adoption un grand nombre d'élèves dont le plus connu est Alessandro Vittoria (†1605). Ces sculpteurs vénitiens de la fin du XVIe siècle ont été comme les peintres, leurs contemporains, de féconds portraitistes : leurs bustes de patriciens, fondus en bronze et soigneusement ciselés, sont aussi graves et aussi vivants que les demi-figures de Lotto et de Titien.

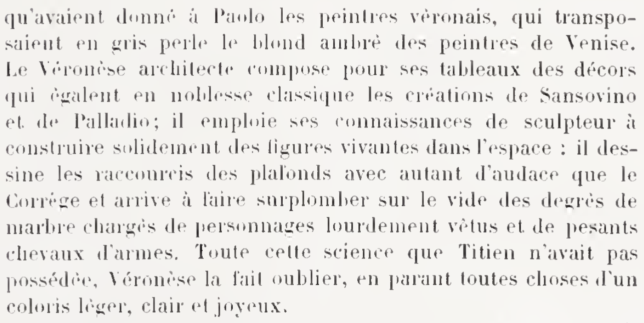
Le spectacle de la noble vie de Venise, qui inspira aux sculpteurs vénitiens leurs ouvrages les plus vigoureux, fut jusqu'à la fin du XVIe siècle la sauvegarde des peintres : la réalité féerique au milieu de laquelle ils vivaient resta leur idéal d'artistes.

Deux des peintres qui grandirent pendant la vieillesse de Titien n'imitèrent de lui que quelques traits et suivirent chacun une voie nouvelle, avec l'ardeur d'une exubérante jeunesse. L'un de ces peintres, Paolo Caliari (1528-1588), était de Vérone : la postérité lui a laissé le nom de sa ville natale et l'appelle le Véronèse. Il fut l'un des artistes les plus savants du XVIe siècle. A Vérone, où il travailla jusqu'à l'âge de vingt-huit ans, il apprit à la fois la peinture, avec des imitateurs secondaires de Titien, la sculpture, avec des disciples de Sansovino, et l'architecture, avec les œuvres même de San Micheli. Mais la pratique des arts qui n'emploient que la pierre et le marbre ne refroidit point le goût de coloriste délicat



Cathédrale de Florence.

J. SANSOVINO. — SAINT JACQUES



qu'avaient donné à Paolo les peintres véronais, qui transposaient en gris perle le blond ambré des peintres de Venise. Le Véronèse architecte compose pour ses tableaux des décors qui égalent en noblesse classique les créations de Sansovino et de Palladio; il emploie ses connaissances de sculpteur à construire solidement des figures vivantes dans l'espace : il dessine les raccourcis des plafonds avec autant d'audace que le Corrège et arrive à faire surplomber sur le vide des degrés de marbre chargés de personnages lourdement vêtus et de pesants chevaux d'armes. Toute cette science que Titien n'avait pas possédée, Véronèse la fait oublier, en parant toutes choses d'un coloris léger, clair et joyeux.

Paul Véronèse était venu pour la première fois à Venise en 1555; cinq ans plus tard il fit le voyage de Rome : il n'avait alors que trente-trois ans. La vue des compositions de Raphaël et des colosses de Michel-Ange ne troubla point ses yeux enchantés par le spectacle de Venise. Dans son œuvre immense, jamais il ne chercha à exprimer des idées abstraites ni des sentiments dramatiques. Les scènes de martyre, comme celle de la *Mort de sainte Justine*, conservée à Vérone, sont des fêtes que couronne une gloire. Le Véronèse ne connaît ni la souffrance, ni la douleur : quel que soit le sujet qui lui est proposé, il célèbre la volupté ou le luxe. Aussi triomphe-t-il dans les compositions mythologiques et dans les tableaux de cérémonie. Barbaro, patriarche d'Aquilée, fit décorer sa villa de Maser, charmante construction de Palladio, par son ami Paul Véronèse. Le peintre couvrit les murs et les plafonds d'un décor inattendu dans la maison d'un prélat, et où se mêlent, dans une confusion magnifique, les costumes des patriciens de Venise et la nudité héroïque des dieux et des déesses, personnifiant les éléments et les forces de la nature.

Paul Véronèse trouva le moyen de satisfaire son goût de la magnificence dans l'Évangile comme dans la mythologie : prenant pour thème les repas auxquels le Christ a assisté, il en fait ces immenses tableaux de festins, qui, destinés à des réfectoires de couvent, donnent une idée singulière de la discipline monastique de Venise à la fin de la Renaissance. Le plus grand et le plus somptueux de ces tableaux est


Phot. Alinari.
PORTRAIT DE VÉRONÈSE PAR LUI-MÊME
Fresque de la villa Barbaro, à Maser, près de Trévise.

l'énorme toile des *Noces de Cana*, que le Louvre a gardée après 1815, parce qu'il eût semblé insensé d'exposer à un second voyage au delà des Alpes ce chef-d'œuvre démesuré. Au milieu du tableau un Christ insignifiant est perdu dans la foule des convives, des musiciens et des servants; au premier plan un nain bariolé, des chiens, un perroquet attirent le regard; au fond, sur les balcons, une foule agitée se penche vers le spectacle que lui donnent la table et les dressoirs chargés de vaisselle plate : dans le ciel clair, entre les colonnades qui se succèdent à perte de vue, les pigeons de Venise volent joyeusement.

Cette magnificence et cette joie profanes qui s'étalent autour du Sauveur étaient si insolentes que le tribunal du Saint-Office releva un jour le défi. Véronèse comparut devant l'Inquisition, le 18 juillet 1573, et reçut une réprimande pour avoir fait figurer dans le festin chez Lévi, de l'église San Giovanni e Paolo (aujourd'hui à l'Académie de Venise), des bouffons, des chiens et des hallebardiers allemands. Cet art sans pensée reprend la tradition inaugurée, au XVe siècle, par les peintres de cortèges et de réceptions solennelles. Le Véronèse, tout en donnant à ses groupes la fierté héroïque des compositions de Titien, se réjouit amplement des spectacles qui amusaient la badauderie féconde d'un Carpaccio.

A côté du peintre des pompes aristocratiques, un Vénitien, Jacopo Robusti, surnommé le Tintoret (1512-1594), donna carrière, dans d'énormes improvisations, à une verve populaire et triviale. Seul entre tous les artistes qui ne quittèrent pas Venise, il fut menacé par l'influence de Michel-Ange : en copiant à la lumière de la lampe les réductions des mausolées de Florence, déjà répandues par Daniel de Volterra, il prit l'habitude des formes tourmentées et des ombres funèbres. Cependant le Tintoret resta bien loin de la froide emphase des peintres florentins, ses contemporains. Ses compositions religieuses ne sont point des tragédies solennelles, à la manière de Titien, mais de véritables mélodrames. Dans les cinquante-six tableaux de la *Scuola di San Rocco*, qu'il a brossés dans sa verte vieillesse, l'accent de la douleur physique ou la violence des coups de théâtre éclatant en lumière au milieu de la nuit produisent une émotion brutale et profonde. Le dramaturge plébéien fut à l'occasion, comme tous les artistes de Venise, un peintre des couleurs opulentes et des formes voluptueuses. Quelques-uns de ses portraits de doges, vêtus de brocart, égalent en majesté ceux de Titien. Le tableau fameux où il a représenté saint Marc tombant du ciel pour délier un esclave est, avec les audacieux raccourcis et les poses théâtrales des acteurs, comme une apothéose de la force virile, dans l'air transparent et doré par le soleil. Jusque dans les scènes les plus tragiques et les plus sacrées, le Tintoret place, avec une sorte de naïveté cynique, des nudités provocantes; il peint Venise dans son impudeur, comme le Véronèse la peint dans sa magnificence.


Phot. Hanfstaengl. Musée de Munich.
VÉRONÈSE. — PORTRAIT DE FEMME

Tous deux furent appelés, vers la fin de leur carrière, à glorifier la ville de luxe et de plaisir dans le palais même de ses chefs. A la veille de l'irrémédiable décadence, Venise, qui avait pris à Lépante la revanche d'une suite de revers, fit célébrer magnifiquement par ses peintres la fin de sa gloire. Titien vieilli, le Tintoret et le Véronèse, en pleine maturité, travaillèrent avec des artistes plus jeunes, à la décoration intérieure de toutes les salles de conseil et d'apparat contenues dans l'immense palais des doges. L'incendie de 1597, qui détruisit dans la salle du grand conseil les œuvres précieuses de Gentile da Fabriano et des deux Bellini, un an après la mort de Titien, ouvrit un nouveau champ aux deux improvisateurs merveilleux qui étaient les derniers maîtres de la Renaissance. Tintoret couvrit une paroi de la salle avec un *Paradis* de 200 mètres carrés, contenant plus de figures que Michel-Ange n'en avait introduit dans la Sixtine entière; le Véronèse jeta une fanfare de triomphe du haut du plafond aux bossages d'or, où trône, au milieu d'allégories joyeuses, la blonde reine de l'Adriatique.


Phot. Alinari. Académie des beaux arts, Venise.
TINTORET. — SAINT MARC DÉLIVRE UN ESCLAVE DU SUPPLICE

L'art vénitien s'épuisa dans l'effort de cette décoration éblouissante et vertigineuse : déjà la salle du Scrutin, au palais des doges, que Palma le Jeune a peinte presque entièrement, est sans vie et sans lumière. Après le Tintoret, Jacopo Bassano (1510-1592) et ses fils Leandro et Francesco peignirent des scènes rustiques et triviales dans une nuit noire. Venise attendra plus d'un siècle avant de retrouver un descendant attardé de Paul Véronèse dans Tiepolo, le peintre des fêtes et des « gloires ». Au XVIIe siècle les vrais successeurs des grands peintres de Venise seront des étrangers, qui auront connu les œuvres vénitiennes en Espagne ou en Italie, un Velazquez et un Rubens.

E. BERTAUX.



LA SALLE DU GRAND CONSEIL DU PALAIS DES DOGES (PALAIS DUCAL), A VENISE.



Phot. Giraudon. Hôtel Bourgtheroulde, Rouen.

L'ENTREVUE DU CAMP DU DRAP D'OR

LA RENAISSANCE EN FRANCE



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

PIERRE RAYMOND. — LE MOIS D'AVRIL

Assiette en émail.

L'IMITATION de l'antiquité se découvre en France dès 1496, dans des ouvrages comme le saint Sépulcre de Solesmes ou le tombeau des enfants de Charles VIII à Saint-Gatien de Tours. L'expédition de Charles VIII en Italie (1494-1495), communément célébrée comme la cause d'un si illustre renouveau, en fut au moins l'occasion principale. Dès 1498 on trouve établie à Amboise toute une compagnie d'artistes gagés du roi, que celui-ci avait tirés de Naples et dont il est naturel de penser qu'il attendait, quant aux arts, le renouvellement de son royaume. Parmi eux brillaient le célèbre Fra Giocondo de Vérone, dit Joconde, Dominique Bernabei de Cortone, dit le Boccador, et Guido Mazzoni, dit Paganino, de Modène, qu'on appelait Messer Guido. Les deux premiers étaient maîtres maçons, le troisième sculpteur. Sur les artistes italiens fixés en France avant 1494, voir « la Sculpture et la Peinture gothiques en France » (pp. 101-106).

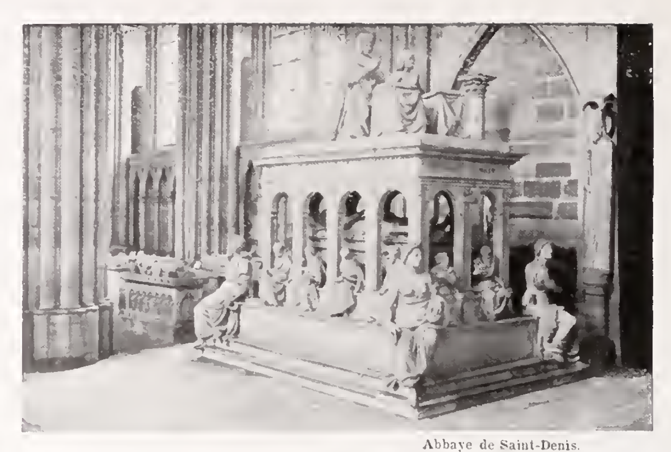
C'est dans le même temps qu'on voit s'élever sur le sol de notre pays maint édifice du nouveau style. Les parties plus récentes du château d'Amboise et du château du Verger, en Anjou, les plus anciennes de celui de Blois, le pont Notre-Dame, œuvre de Joconde, enfin, à partir de 1501, la vaste entreprise de Gaillon, forment les principaux traits de ces débuts de la renaissance de l'architecture française. A Gaillon, sous le mécénat du cardinal d'Amboise, tous les arts mêlent leurs productions. Une profusion d'arabesques florentines, taillées dans le marbre par les artistes italiens, ornent les parties de choix de ce château. Des statues sont apportées de Gênes, d'autres sculptées sur place par Antonio Giusti, dit Juste, de Florence. Établi avec son frère Jean dans Tours, celui-ci avait fait de la région de la Loire un autre centre d'italianisme. A Saint-Denis s'élevait le tombeau de Charles VIII, œuvre de Guido, et, aux Célestins, celui des parents de Louis XII, sculpté en Italie.

Tout ce règne de Louis XII préparait brillamment ce qu'on devait voir dans la suite. Des peintres italiens parurent enfin. Andrea Solario, élève de Léonard, habita de 1507 à 1509 Gaillon, dont il peignit toute la chapelle. Une *Adoration des mages* de Benedetto Ghirlandajo, frère du célèbre Domenico, visible dans l'église d'Aigueperse, en Auvergne, conserve le souvenir du séjour que cet artiste fit vers le même temps dans notre pays. Un goût nouveau se déclarait. On commençait de s'adresser aux premiers maîtres d'outre-monts pour obtenir des tableaux. Le cardinal d'Amboise sollicitait Mantegna et le roi le grand Léonard de Vinci.

Joconde mourut en 1515, la même année que le roi de France, laissant le renom mérité d'un des plus grands artistes que nos princes aient tirés d'Italie, quoiqu'on ne lui ose attribuer avec doute que l'ancienne Cour des comptes de Paris, le pont Notre-Dame et quelque autre partie des édifices du temps. En même temps Guido Mazzoni regagnait sa patrie. Ces événements marquent la fin de la première étape de la Renaissance française, toute de préparation et de promesses brillantes.

Le règne de François Ier, première période. — Avec François Ier de nouveaux desseins, dont on ne voit pas d'abord l'effet, se préparent. Les châteaux de Bury, d'Amboise, l'aile neuve de Blois, marquent avec honneur le développement naturel du style dont Gaillon jusque-là avait été le plus magnifique exemple. Chambord, commencé en 1518, lui disputa dès lors le premier rang. La grandeur des proportions, la variété du plan, la parfaite exécution de l'ornement et du détail, en ont fait de tout temps un chef-d'œuvre renommé. Pierre Trinqueau conduisit l'ouvrage; mais de bons juges persistent à croire que les dessins ou « pourtraits » vinrent de quelque autre, qu'on ne sait pas. Ce qui se fit à Blois vers le même temps, distingué par la fameuse vis hors-d'œuvre de ce château, ne tient guère moins de place dans cette histoire. Ce sont les deux principaux exemples de ce qu'on nomme plus particulièrement le style


Phot. Neurdein.
L'HÔTEL D'ALLUYE, A BLOIS


Abbaye de Saint-Denis.
LES JUSTES
LE TOMBEAU DE LOUIS XII ET D'ANNE DE BRETAGNE

François Ier ou de la reine Marguerite, et auquel appartiennent tant de châteaux célèbres : Villers-Cotterets, Azay-le-Rideau, Chaumont, Valençay, Sarcus, le Rocher, Nantouillet, le vieil Ecouen, le vieil Oiron. A Paris, l'église Saint-Eustache et l'ancien hôtel de ville en tiennent assez pour qu'on les range parmi. Le second fut l'œuvre du Boccador, dernier survivant de la colonie d'Amboise.

En même temps les Justes, Antoine et Jean, aidés d'un deuxième Jean, fils d'Antoine, élevaient dans Saint-Denis le tombeau de Louis XII, entièrement conforme à ce style.

Ainsi l'Italie continuait de nous proposer des exemples, auxquels, du côté des Français, répondait le tombeau des Ponchers, ouvrage en partie de Renault, propre neveu de Colombe.

Nos artistes dès lors montraient une pratique de l'arabesque florentine qu'ils étaient loin d'avoir eue jusque-là. Celles qu'on voit prodiguées à l'envi sur les pilastres des édifices, grands et petits, qu'ils construisaient sont d'une souplesse, d'une variété, d'une grâce sans égale, quoique toujours inférieures aux modèles pour la correction et le style. Dans la statuaire, on ne voit pas que Colombe ait laissé des successeurs tout à fait dignes de lui. L'Ecole de Tours mérite d'être citée pour quelques ouvrages agréables, que ceux de Jacques Juliot de Troyes ont surpassés. Quant aux distributions d'architecture, il convient de remarquer l'influence qu'exerçaient en France les édifices du Milanais et en particulier la célèbre chartreuse de Pavie.

C'était le propre domaine de nos rois, et la seule partie de l'Italie que Louis XII eût connue. Son successeur poussa jusqu'à Bologne après la bataille de Marignan, et tel fut le goût que la nature lui avait donné pour les arts que ce court voyage suffit


Phot. Neurdein.
LE GRAND ESCALIER DU CHATEAU DE BLOIS
AILE DE FRANÇOIS Ier


Phot. Neurdein.
LE CHATEAU DE CHAMBORD
LANTERNE DU GRAND ESCALIER



Phot Neurdein.

FIGURES DU MAUSOLÉE DE PHILIBERT LE BEL. — ÉGLISE DE BROU.

pour allumer l'ardeur dont il brûla jusqu'à la fin et dont tout le profit revint à la France.

Son génie s'étendit à tout. Dès 1520 on voit la ville de Tours en possession d'une sorte d'atelier officiel, où des artistes de tout genre, peintres, sculpteurs, tapissiers, orfèvres, travaillaient aux gages de la Couronne. Mais ce que le règne de François Ier fit d'abord sentir de plus nouveau, c'est un goût de la peinture qu'on n'avait point connu. De grands ouvrages de Raphaël commencèrent, pour lui plaire, à prendre le chemin de France. Léonard de Vinci, puis André del Sarte passèrent les monts pour des desseins plus vastes qu'une commission temporaire. Il faut croire que le premier dut tenir près du roi principalement le rôle d'un conseiller et d'un précepteur des choses de l'art, nécessaire à qui voulait s'instruire parmi cette abondance de lumières que versait l'Italie d'alors. André del Sarte eut bientôt mission de rapporter au roi des antiquités et des œuvres d'art. Renvoyé pour ce dessein dans sa patrie, il croqua l'argent et n'osa plus reparaître. Léonard mourut en 1519. Toutes les dispositions de François Ier manquèrent à la fois, et de glorieux projets furent ajournés.



Phot. de M. Formet.

LE CHATEAU DE CHAMBORD

Cependant florissait à la cour de France, indépendant de pareils risques et non moins protégé du roi, l'art délicat des petits portraits à l'huile, auquel le nom de Clouet demeure attaché. On doit croire que Jean Clouet, dit Janet, travaillait chez nous dès 1514. Il n'était cependant pas Français, et ses talents, quoique d'un autre genre, n'étaient pas moins nouveaux chez nous que ce qu'on s'efforçait d'y attirer d'Italie. Ce qu'ils ont de plus remarquable est la quantité de crayons qui voyaient le jour en même temps que ces peintures et leur servaient de préparations

Phot. Neurdein.

FRAGMENT DU POURTOUR DU CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

PORTRAIT DE FRANÇOIS Ier

Tout porte à croire que l'auteur inconnu d'un grand nombre de ces crayons, conservés au château de Chantilly, n'est autre que Jean Clouet. Le même artiste peignit en miniature le roi et les preux de Marignan, dans les *Dialogues de la Guerre gallique*, et sans doute Louise de Savoie, dans le livre d'Heures dit de Catherine de Médicis, et qui fut fait pour François Ier. Quatre tableaux à l'huile doivent passer pour être de ce peintre : un petit François Ier au Louvre, le Dauphin son fils aîné à Anvers, le duc Claude de Guise à Florence, un Inconnu au château de Hampton Court. Tous ces ouvrages donnent l'idée d'une habileté tempérée, mise en valeur avec infiniment d'adresse. L'exécution est fine et agréable, la couleur précieuse, à la manière des Pays-Bas, d'où l'on croit que Janet tirait son origine.

François Ier ne laissait pas de tourner ses soins du côté de ce pays. Il en fit venir plusieurs fois des tableaux. Il en sollicitait les peintres. Josse Vanclève vint à sa prière peindre les personnes de sa cour. Plus tard on le voit acheter jusqu'à des bambochades, œuvres peut-être de Jean Mandyn d'Anvers, qui travaillait dans le genre de Bosch. Enfin le grand nombre de portraits peints par Corneille de la Haye, dit de Lyon, qui des mains de l'amateur Gaignières ont abouti à Versailles, atteste les incessants rapports que ce peintre commençait alors à entretenir avec la cour.

Quant à la miniature, la pratique en était ancienne en France. Jean Bourdichon, qui peignit en ce genre pour la reine Anne, est le premier en qui l'on voit poindre l'imitation des maîtres d'outre-monts. Jean Perréal, nommé Jean de Paris, plus souvent cité comme peintre, et qui avait suivi Charles VIII en Italie, paraît avoir été bien plus habile. Un étranger, flamand encore, Godefroy le Batave, a décoré les *Dialogues de la Guerre gallique* et quelques autres manuscrits français de fins camaïeux dans le style de Lucas de Leyde.

Près de ces petits ouvrages se placent naturellement quelques excellentes gravures en bois de cette époque, peu différentes de ce que l'Allemagne produisait alors de meilleur, témoignage de talents précieux, entre lesquels ceux de Geoffroy Tory tiennent une première place. Cet artiste, qui fut aussi écrivain, auteur du fameux *Champfleury* et propagateur zélé des idées de la Renaissance, mérite du chef de ses estampes de bien autres éloges que Jean Duvet, dont les tailles-douces, vouées à une grossière imitation de Mantegna, ont inondé toute cette époque.

Règne de François Ier, seconde période. — La captivité de Madrid et les désastres qui la causèrent font une époque dans le règne de François Ier, après laquelle les événements se renouent dans des conditions légèrement différentes. Les vingt ans de ce règne qui s'écoulèrent ensuite en marquent, quant aux arts, la plus brillante période. Le roi se remaria. Sa mère mourut. La faveur de Mme d'Étampes succéda à celle de Mme de Châteaubriant. Le cardinal de Ferrare parut comme ambassadeur à la cour. De nouvelles résidences, auxquelles il est constant que François Ier donnait ses préférences, s'élevèrent. Des peintres italiens s'établirent en France, et toutes sortes de nouveautés naquirent, par où se marquent les plus grands progrès de cette histoire.

C'est en 1531 que le Rosso, Florentin, vint en France, expressément appelé par le roi. La reconstruction de Fontainebleau était commencée depuis trois ans. Il s'agissait de faire de ce château une habitation digne du roi de France et d'un émule des plus fameux Mécènes dont se soit vantée l'Italie. Le Rosso commença la galerie qui garde encore le nom de François Ier et porte jusqu'à la postérité le témoignage des talents dont la France recueillait le présent inestimable.

Un mélange de peintures et de bas reliefs en stuc, tel que son pays d'origine n'en connut jamais de plus brillant, couvrit, sous les mains de cet artiste, les murs agrandis du vieux palais de saint Louis. Quinze compositions mythologiques à fresque s'étalèrent au milieu d'une profusion d'ornements extraordinaire et non moins variée qu'agréable. D'un seul coup et comme en se jouant, le Rosso renouvelait chez nous l'ornement et la figure, et faisait tenir dans ces débuts les modèles de trois générations d'artistes. Un grand nombre d'auxiliaires l'aidait à cette tâche, dont les plus habiles furent aussi Florentins. Mais il ne devait pas



LA GALERIE FRANÇOIS Ier AU CHATEAU DE FONTAINEBLEAU

être longtemps le seul maître. L'année suivante, en 1532, le Primatice lui fut adjoint. Celui-ci fut de Bologne et venait durant cinq ans de travailler à ce palais du Té que Jules Romain élevait à Mantoue pour les Gonzague. Le mélange de stuc et de peinture est une des choses qu'on y admire, mais d'un autre style que celui du Rosso. Tel qu'on le vit en France des mains de ce dernier, ce mélange ne se rencontre en aucun autre lieu. Dès son arrivée le Primatice l'adopta. On le chargea de la chambre du roi, de tout temps nommée chambre de Saint-Louis, de celle de la reine, de la porte Dorée, qui formait en ce temps-là l'entrée principale du château. Plus souple et plus aimable que celui du Rosso, son style l'emportait dans les peintures; mais il demeurait au-dessous quant à l'invention ornementale. En cela disciple de son rival, la cheminée de la chambre de la reine, nommée salon de François Ier, ne laisse pas de le faire priser très haut. On a cru ces artistes ennemis. C'est un fait que rien ne confirme. Il est au moins certain qu'en plusieurs rencontres ils ont travaillé de concert. Ensemble ils décorèrent le pavillon de Pomone, dans les jardins de Fontainebleau, ensemble la galerie basse sur l'étang; ensemble on les voit donner leurs soins aux décorations qui se firent lors du passage de l'empereur Charles V à Fontainebleau.



LE CHATEAU DE FONTAINEBLEAU. — LA PORTE DORÉE ET LA SALLE DE BAL

Cet évènement prend place en 1540. Il fournit au roi l'occasion d'étaler aux yeux d'un rival que la guerre favorisait toutes les merveilles dont les arts embellissaient sa cour. Fontainebleau aussi bien n'en était pas le seul lieu. D'autres éminents artistes, entretenus du roi, travaillaient à d'autres ouvrages. Le Florentin Rustici fondait en bronze la statue du roi; le Véronais Matteo del Nassaro, engagé dès avant Pavie et le plus ancien de ses serviteurs, gravait pour lui des pierres fines et des médailles; le faïencier Girolamo della Robbia dressait dans le bois de Boulogne le fameux château de Madrid, longtemps célèbre pour la poterie émaillée qui le couvrait de la base au faîte.

Madrid avait été commencé en 1528. Saint-Germain ne le fut que dix ans plus tard. Ce sont, avec Fontainebleau, les derniers morceaux d'importance de l'architecture d'ancien style, avant l'épanouissement des formes de la complète Renaissance. Les maîtres maçons Gadier, Chambiges et Lebreton eurent la

Phot. P. Robert. — Église Saint Étienne, Saint Mihiel.

LIGIER RICHIER. — LE SAINT SÉPULCRE (FRAGMENT)



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

TOMBEAU DE PHILIPPE DE CHABOT



Phot. Giraudon.

LION DE LA FAÇADE DE L'HÔTEL CARNAVALET, A PARIS

construction de ces trois édifices, mais on dispute encore s'il faut leur en attribuer le plan. Ce qu'ils offrent de plus remarquable au point de vue de l'histoire de l'art est un effort de ressemblance nouvelle avec les palais italiens d'alors. Les toits en terrasse de Saint-Germain, la cour du Cheval blanc de Fontainebleau sont des témoignages de cette recherche, qui ne devait aboutir que par la création du style dit de Henri II.

C'est en effet sous ce prince que les doctrines et le goût de la Renaissance, enfin portés à leur maturité, enfantèrent leurs plus parfaits ouvrages. Mais il ne faut pas laisser d'en chercher les causes dans les efforts redoublés et constants du roi François et, pour la plus grande partie, dans ce qui se faisait à Fontainebleau. Après 1540 et dans les dernières années du règne on commence d'en voir les effets. Le Rosso mourut en 1541, dans le temps que le Primatice était en Italie, chargé de rechercher des antiquités et d'autres objets d'art pour le roi. A son retour celui-ci se trouva seul et dès lors joua dans cette cour des Valois le rôle d'ordonnateur général des pompes de la monarchie. Des aptitudes extrêmement variées, un don d'invention toujours prête dans un style à qui nulle qualité, pas même le sérieux, ne manquait, le rendaient tout propre à tenir ce personnage. Fontainebleau continua de s'embellir par ses soins. La chambre de Mme d'Étampes, le cabinet du roi, la chambre derrière la porte Dorée, la grotte du jardin des Pins, l'appartement des Bains reçurent ses stucs et ses peintures. Enfin la fameuse galerie d'Ulysse, qui ne compta pas moins, après son achèvement, de cent soixante et une compositions peintes, commença de porter sa gloire jusqu'aux nues. On ne se lassait pas d'admirer cette verve, ces ressources inépuisables d'idées piquantes et rares, ce constant agrément, cette érudition aimable, qui, dans une cour éprise de galanterie et de science, faisait revivre l'ancien Olympe aux yeux des cavaliers et des dames.

De nouveaux Italiens, attirés de Bologne, renforcèrent dès lors la compagnie des artistes de Fontainebleau, dont on commença de graver les inventions. Antonio Fantuzzi, dit Fantose, grava les ornements de la galerie du Rosso, dont René Boyvin d'Angers publiait les compositions mythologiques; et le maître au monogramme L. D. répandit dans un style parfait les inventions du Primatice. Force dessins de Jules Romain, sans doute apportés de Mantoue, servaient de modèles à cette école, dans laquelle le Romain Luca Penni s'est distingué en ne gravant d'autres inventions que les siennes.

Vers le même temps le Primatice fut appelé à diriger la fabrication des tapisseries que François Ier, qui s'était contenté longtemps des cartons de Jules Romain tissés en Flandre, venait d'établir dans son palais. Quatre pièces d'une tenture des Dieux arabesques, qui restent avec peu d'autres de cette manufacture, attestent le goût parfait du Primatice en ce genre. Ces arabesques, jointes à celles dont il couvrait la voûte de la galerie d'Ulysse, en même temps qu'une salle de bain pour le cardinal de Ferrare, comptèrent parmi les inventions les plus imitées de l'école. Le même artiste paraît avoir fourni jusqu'à des modèles aux brodeurs, et c'est sur ses dessins que le célèbre Léonard Limousin peignit sa série des émaux de Chartres représentant les *Douze Apôtres*.

Le commun des émailleurs d'alors cherchait ses modèles dans les gravures qui venaient d'Italie en grand nombre. Ainsi faisaient tant d'autres artisans dont on a quelquefois cru les œuvres originales. Les peintres sur verre imitèrent plus d'une fois



Cathédrale de Rouen.

LE TOMBEAU DES DUCS DE BRÉZÉ

cette pratique. Dans les vitraux de la chapelle d'Écouen, la figure de saint Jean est tirée de Raphaël, et toute la fameuse *Histoire de Psyché*, qui décora la galerie au même lieu, est rigoureusement prise du Maître au Dé.

C'est dans le même temps que se placent les potiers de Rouen et l'atelier d'Abaquesne, d'où sortirent des vases et tant de carrelages célèbres, ceux entre autres d'Écouen et de la Bâtie d'Urfé.

Le meuble et la sculpture en bois, qui sont une gloire de notre pays, méritent une mention distincte pour l'activité que déployaient dès ce temps-là les ouvriers en cette matière. Un sculpteur italien, Scibec de Carpi, auteur des boiseries célèbres de la galerie de François Ier à Fontainebleau et d'autres fort nombreux ouvrages, paraît y avoir tenu le premier rang.

De son côté, l'orfèvrerie redevait les exemples de Domenico de Rota, Vénitien, ouvrier damasquineur, et bientôt ceux de Benvenuto Cellini, établi dans l'atelier de Nesle. Malheureusement de grands ouvrages de bronze, dont on vit bientôt celui-ci s'ingérer et qui le mettaient dans Fontainebleau même en concurrence avec le Primatice, le détournaient de sa propre besogne. Il partit, disgracié du roi, après cinq ans de séjour, ne laissant, outre son grand bas-relief de la *Nymphe de Fontainebleau*, et deux *Victoires* perdues, dont les moulages demeurent, qu'un *Jupiter* d'argent et une salière, celle-ci conservée à Vienne.

Ce qui ne pouvait avec cela manquer de presser tout ce mouvement, c'était l'exemple de ce grand nombre d'œuvres d'art que le roi ne cessait de ramasser pour son plaisir et l'ornement de sa cour. Le Primatice avait rapporté d'Italie les creux de plusieurs antiques célèbres, qu'on jeta à la fonte dès son arrivée. La *Vénus*, l'*Apollon*, l'*Ariane*, l'*Hercule* et le *Laocoon*, qui seuls s'offrent encore à notre admiration, décorèrent avec quelques autres les jardins de Fontainebleau. Une fonte du *Tireur d'épine* vint pareillement de Florence au roi, avec un *Hercule* de Michel-Ange. Un second voyage du Primatice le mit en possession des moules de la *Notre-Dame de Pitié* et du *Christ de la Minerve* du même artiste. C'était outre cela les tableaux, noyau précieux de notre musée du Louvre, sortis des mains d'André del Sarte, de Léonard, de Raphaël, de Sebastiano del Piombo, du Titien, qui se multipliaient à Fontainebleau et trouvaient un accueil dangereux, mais flatteur, dans les chambres consacrées au repos de l'appartement des Bains du roi. Il faudrait joindre tant de tapisseries de tout genre, les broderies du meuble dit du « sacre » et les trésors de ce cabinet

Musée d'Avignon.

FIGURES DU TOMBEAU DU MARÉCHAL DE CHABANNES



Phot. Giraudon.

JEAN GOUJON. — NYMPHE

Fontaine des Innocents, à Paris.



LE TOMBEAU DES CARDINAUX D'AMBOISE

Cathédrale de Rouen.



Phot. Giraudon.

JEAN GOUJON. — NYMPHE

Fontaine des Innocents, à Paris.



LE CHATEAU DE CHENONCEAUX (INDRE-ET-LOIRE)

des Bagues établi sous les combles du palais de Fontainebleau, où le roi gardait ses bijoux.

Cependant l'architecture elle-même était sollicitée des influences nouvelles. Elles émanaient du Bolonais Serlio, dont les



Phot. Neurdein.

LA PORTE DITE DE JEAN GOUJON, AU LOUVRE

Sept Livres d'architecture, en partie dédiés à François Ier, révélaient aux Français la Renaissance romaine et la dernière manière de Bramante. L'estime qu'on fit de Serlio en France et le titre d'architecte du roi ne permettent pas de douter qu'il eût pris une grande part aux édifices d'alors sans des raisons particulières, qui tiennent peut-être aux résistances dont l'administration des bâtiments contrecarra les volontés royales. Fontainebleau n'en vit pas moins s'élever sur ses dessins le grand portail de l'hôtel de Ferrare pour le cardinal de ce nom, tandis que la fontaine du château, œuvre du Primatice et la grotte du jardin des Pins servaient les mêmes influences.

En province, le grand jardin de Joinville, le château de Bournazel et surtout Ancy-le-Franc, ce dernier bâti en 1546, sont de façon toute italienne.

François Ier étant mort l'année 1547 et son successeur ayant tout à coup placé un architecte à la direction de ses bâtiments, le mouvement nouveau ne connut plus d'obstacles. Pourvu de prérogatives si hautes, Philibert Delorme eut le pouvoir et la gloire d'accomplir la renaissance de l'architecture française, et par là s'ouvre avec éclat l'histoire des arts sous Henri II.

La pleine Renaissance sous Henri II. — Aux environs de cet événement se placent toutes ces transformations. Les portes de Saint-Maclou de Rouen, sculptées six ans auparavant, montrent chez Goujon l'influence des stucs de Fontainebleau, qui aboutit enfin, si cet ouvrage est bien de lui, à l'admirable autel de la chapelle d'Ecouen. La statuaire d'ancien style jetait son dernier lustre, à Paris avec la statue funéraire de l'amiral Chabot, en province avec les ouvrages du célèbre Ligier Richier, le plus grand sculpteur de notre ancienne école, auteur du sépulcre de Saint-Mihiel; pendant qu'à Fontainebleau quelques sculpteurs français, comme Antoine Jacquet, dit Grenoble, auteur des figures d'Atlas de la grotte du jardin des Pins, suivaient déjà d'une allure libre les enseignements de l'Italie. Avec la fontaine des Innocents, élevée en 1550, la tribune des Cariatides et les autres figures du Louvre, celles de l'hôtel Carnavalet et la *Diane* des jardins d'Anet, chef-d'œuvre de la sculpture française, tous ouvrages de Jean Goujon, triomphe enfin la statuaire nouvelle, où se mêlent les influences de Michel-Ange et du Corrège, communiquées par le Primatice. Le siècle tout entier n'a rien produit de plus beau.

Le Louvre s'élevait depuis 1546, sous la conduite de Pierre Lescot. Delorme, auteur dès ce temps-là de Saint-Maur, poursuivait dans Fontainebleau, dans Villers-Cotterets, dans Saint-Germain, dans Madrid, dans Chenonceaux, l'exercice de ses rares talents et l'application d'un style vraiment original. Désormais la symétrie, la mesure, la sobriété des ornements, l'exacte discipline des ordres romains devenaient les propres qualités de notre architecture française, dont la merveille fut le château d'Anet, commencé par Delorme en 1552 pour Diane de Poitiers.



Abbaye de Saint-Denis.

PHILIBERT DELORME.

LE TOMBEAU DE FRANÇOIS Ier ET DE CLAUDE DE FRANCE

maîtresse du nouveau roi. Peu auparavant Monceaux-en-Brie avait été bâti pour la reine. Bientôt le connétable de Montmorency confiait à Jean Bullant le soin des façades d'Écouen et, sans doute, du petit château de Chantilly.

Cependant la faveur dont jouissait Delorme ne laissait pas d'offusquer la gloire jusque-là sans rivale du Primatice. Ennemi des peintres, on croit démêler qu'il s'efforçait de réduire tous les arts sous la dépendance des architectes. Le tombeau de François Ier, dressé par lui dans Saint-Denis, et ce qui reste de la chambre du roi au pavillon des Poêles de Fontainebleau, portent la marque de ces prétentions, dont les sculpteurs Pierre Bontemps et Perret, qui travaillèrent sous lui à ces ouvrages, ont soutenu médiocrement l'honneur.

Il avait pris pareillement la tête des ateliers de tapisserie de Fontainebleau, et l'on attribue à sa direction la tenture de *Latone*, aux chiffres de Diane de Poitiers, dont quelques pièces sont à Anet. Aussi bien un atelier royal fut fondé en ce temps-là à Paris dans l'hôpital de la Trinité et préparait dès lors des successeurs aux ouvriers de Fontainebleau.

Le Primatice trouvait dans la faveur des Guises quelques compensations à cette rivalité. Il peignit et orna la grotte de Meudon pour le cardinal de Lorraine et dirigea le tombeau du duc Claude à Joinville, l'un des plus rares ouvrages du temps. Domenico Ricoveri, dit Domenico del Barbiere et en France Dominique Florentin, parce qu'il était de cette nation, Leroux, dit Picard, et Richier, y exécutèrent ses inventions. Les deux premiers étaient de ses auxiliaires aux travaux de Fontainebleau, dont Dominique, établi à Troyes, répandait l'imitation dans le pays. A Reims, les Jacques, sculpteurs célèbres, subirent aussi cette influence.



Phot. Moreau frères — Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti

HUGUES SAMBIN. — ARMOIRE

Ce qui répandit alors le nouveau style en d'innombrables échantillons fut le meuble et la sculpture en bois, dont les plus excellents ouvrages portent aussi vive qu'on puisse dire l'empreinte de la manière de Jean Goujon. A Dijon, Hugues Sambin, sculpteur et architecte, s'illustra aussi dans ce domaine.

Promptement étendue par toute la France, la nouvelle manière pénétrait en Flandre avec Léonard Thiry, ancien disciple du Rosso, et, touchant Vredeman de Vriese et Corneille Floris, transformait pour des siècles l'art flamand. En Italie même, Venise le reçut par des contrefaçons des planches de Fantose et par l'exemple de Scamozzi.

Entre temps, l'Italie envoyait de nouveaux aides au Primatice. Le sculpteur Ponzio, dit Ponce, de Florence, Niccolò dell' Abbate, de Modène, Ruggieri, dit Roger de Rogery, passaient les monts. Le premier surtout a partagé la gloire du Primatice dans la postérité. Établi en France depuis 1552, il l'aida à finir la galerie d'Ulysse et l'ancienne chambre de Mme d'Étampes. Léonard Limousin reçut de lui le dessin des fameux émaux de la sainte Chapelle du Palais, et l'on doit croire qu'il a peint celle du château de Fleury-en-Bière; mais tout cela n'est que de faibles restes d'un œuvre à présent disparu et dont une quantité de dessins préparatoires attestent l'extrême abondance. Niccolò est le principal auteur de la diffusion qui se fit de la manière primaticienne et de ces figures allongées qu'on regarde comme la marque de l'École de Fontainebleau. Les Français la copiaient avec moins de bonheur. Les peintures anonymes du château d'Écouen, les dessins et les eaux-fortes de Geoffroy Dumoûtier demeurent comme un monument de la médiocrité de ces artistes. Jean Cousin, que la tradition a rendu célèbre, ne s'est point élevé au-dessus de l'imitation fort imparfaite du Primatice. Son *Jugement dernier* du Louvre ne vaut quelque chose de plus que dans l'excellente gravure de Pierre de Jode. Cousin fut aussi graveur, et l'on croit qu'il a peint sur verre, mais on lui attribue sans preuves la superbe verrière de la chapelle de Vincennes. Ces morceaux, qui montrent, en même temps que ceux d'Écouen et d'Engrand Leprince à Beauvais, le nouveau style en possession d'un domaine si longtemps illustré par les maîtres gothiques, tiennent du Rosso et de Luca Penni. Un Français du nom de Badouin y a peut-être travaillé.

Comme s'il était vrai que chaque époque de ce siècle dût à l'art du potier des chefs-d'œuvre, on voit en ce temps-là se



LE PALAIS DE JUSTICE DE DIJON

placer, entre Abaquesne et Palissy, les admirables échantillons de cette faïence, qui tour à tour aura porté les noms de Henri II, d'Oiron et de Saint-Porchaire. Des coupes, des salières et des buires, dessinées d'un art ingénieux, et dont l'exécution unit un goût parfait à une naïveté délicieuse, honneur de cette fabrication, n'ont pas d'égales dans l'art moderne, et il faut aller jusqu'à Tanagre pour retrouver pareil mélange.

La miniature suivait les mêmes exemples. Les livres d'Heures de Henri II, du connétable de Montmorency, de Dinteville, évêque d'Auxerre, de Charles IX (à la Haye), mêlent l'influence de Jules Romain à celle des maîtres de Fontainebleau.

La gravure sur bois s'illustrait, dans le même style, des planches de Jean Goujon pour le *Vitruve* de Jean Martin, du frontispice fameux du *Poliphile français*, et des excellents livres à images de Salomon Bernard de Lyon, dit le petit Bernard, le premier des graveurs en bois d'alors. Les graveurs-éditeurs de la rue Montorgueil inondaient Paris et la France de toute sorte de compositions de style, appartenant à la même école, qu'on a crues longtemps gravées sur bois et qui le sont sans doute en relief sur le cuivre. Ce genre de pièces parvint jusqu'en Angleterre, où Gilles Godet, l'un de ces maîtres, se montre établi à cette époque. Il faut joindre les morceaux dont s'ornent les récits des Entrées triomphales de Henri II à Paris et à Lyon, et bientôt de Charles IX à Paris.

HUGUES SAMBIN.
L'ÉGLISE SAINT-MICHEL, A DIJON

Cependant, au milieu de l'éclat que jetaient les ouvrages de grand style, le petit genre du portrait poussait des destinées brillantes. C'est une chose remarquable que le partage qui se fit en ce temps-là de la protection du roi et de la faveur publique entre des genres si différents. Jean Clouet était mort en 1540, laissant à son fils François l'héritage de ses charges et de sa renommée. On suit depuis 1534 la série des crayons qu'il convient d'attribuer à celui-ci, et le portrait de Catherine de Médicis dauphine, au musée de Versailles, le fait connaître dans ses débuts. Il dessina dès leur jeunesse tous les enfants de Henri II et peignit le roi lui-même à cheval dans un portrait dont une copie sans doute était conservée à Azay-le-Rideau. Le même roi en pied, peint de sa main à Florence, est un morceau du plus haut prix. Il avait un dessin précis et vigoureux, beaucoup plus de science que son père, avec moins de charme dans la couleur, mais de l'agrément dans les accessoires, toutes qualités qui ont fait de lui le peintre le plus célèbre du temps. L'atelier de Corneille de Lyon brûla de son plus vif éclat aux environs de 1550. Jean Clouet n'avait fait que peu d'émules: au contraire on les voit se multiplier autour de son fils. Les crayons d'un anonyme des environs de 1550 emplissent le moderne château de Chantilly. Etienne Dumoûtier, fils de Geoffroy, Denisot, Marc Duval du Mans s'illustrèrent alors dans le même genre. La vogue des portraits fut au point qu'on en faisait copier des albums multipliés à l'infini, et qu'enfin la mode vint de les faire peindre en émail par Léonard Limousin. Ces dernières productions, fort recherchées de nos jours, ne doivent cependant rien à l'art et révèlent parfaitement les copies de dernière main qui leur ont servi de modèles.



Chapelle de Vincennes.

SCÈNE DE L'APOCALYPSE
Verrière.

La Renaissance sous Catherine de Médicis. — L'histoire de nos arts au XVIe siècle est liée de près à celle du mécénat de nos rois. Henri II mort, la direction en passe des amateurs de l'Italie à l'Italie elle-même dans la personne de Catherine de Médicis. Le premier effet de ce changement fut de remplacer, dès 1559, Delorme par le Primatice à la direction des bâtiments. L'art de peindre reprit sur tous les autres son légitime empire. Des sculpteurs formés aux leçons de Fontainebleau, Dominique et Ponce, Leroux dit Picard, Laurent Renaudin Florentin, Jérôme della Robbia, Frémin Roussel et le célèbre Germain Pilon formèrent, sous la conduite du nouveau directeur, l'atelier du grand Nesle, d'où sont sortis, entre 1560 et 1570, les diverses sépultures royales que Catherine commandait tour à tour. Ce sont celles du cœur de Henri II, puis de François II, puis le mausolée de Henri II à Saint-Denis. Ce dernier monument passe à bon droit pour le plus magnifique que nous ayons en ce genre. On y trouve un goût pur avec mille agréments. Les qualités de peintre-architecte, qui distinguaient le Primatice, y éclatent dans toute leur force. Maint artiste y avait été d'abord engagé pour la sculpture, dont le tout revint enfin à Pilon. Ce qu'il y a fait passe à juste titre, avec le monument du cœur de

GRAVURES SUR BOIS DES XV ET XVI SIÈCLES



1. Holbein. La Mort et le Chevalier, gravure tirée de la *Danse des morts.* — 2. Hans Baldung Grun. Gravure tirée de l'*Hortulus animæ* (Strasbourg, 1510). — 3. Geoffroy Tory. Henri II, gravure tirée de l'*Entrée du roi à Paris* (Paris, 1549). — 4. Lettre tirée de la *Mer des histoires* (Paris, 1488). — 5. Séb. Brandt. Gravure tirée de la *Nef des fous* (Bâle, 1497). — 6. Gravure tirée du *Cantique des cantiques* (Flandres, xve siècle). — 7. Gravure tirée du *Songe de Poliphile* (Venise, 1499). — 8. Albert Durer. Les Conquérants, gravure tirée de l'*Apocalypse* (Nuremberg, 1498).

Henri II, connu au Louvre sous le nom des *Trois Grâces*, pour le chef-d'œuvre de cet artiste et lui mérite de tenir, après Goujon, le premier rang parmi les sculpteurs du siècle. Un *Enfant* du musée de Cluny, seul conservé de ceux qui furent destinés au tombeau de François Ier, le tombeau du chancelier de Birague, les figures qui portaient la châsse de sainte Geneviève, un *Saint François* et une *Notre-Dame de Pitié*, ces deux derniers pour la chapelle des Valois à Saint-Denis, montrent en lui un parfait disciple du Primatice. La *Notre-Dame* fait voir un excès d'allongement des doigts et de tous les membres en général. C'est dans ce genre que, vers le même temps sans doute, Jean Cousin dut exécuter les figures accessoires du tombeau de Chabot. Bientôt fleurit Barthélemy Prieur, sectateur adroit de ce même style, auteur du tombeau du connétable de Montmorency dans cette ville, du monument de son cœur aux Célestins et de plusieurs sculptures à Écouen et au Louvre.



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

LÉONARD LIMOUSIN. — PORTRAIT DU CONNÉTABLE ANNE DE MONTMORENCY

Émail.

Cependant Philibert Delorme, retenu au service de la reine mère, continuait pour elle le château de Saint-Maur et bâtissait depuis 1564 le magnifique palais des Tuileries, son plus fameux ouvrage dans la postérité. Le Louvre se poursuivait sous Lescot, Madrid sous della Robbia; à Fontainebleau, le Primatice élevait l'aile droite du fond de la cour du Cheval blanc, celle des deux rampes dans la cour de la Fontaine, dans le jardin la Treille, dans le parc la Laiterie ou Mi-Voie, dans la cour un portail dont les débris subsistent au rez-de-chaussée de la porte du baptistère.

Tant de somptueux édifices, où se poursuivent glorieusement les traditions de la Renaissance française, allaient bientôt trouver leur historien. Jacques Ducerceau d'Orléans, architecte lui-même et auteur présumé de Verneuil et de Charleval, publia dès 1576 son recueil gravé des *Plus excellents bâtiments de France*. Il est vrai que ses recueils d'ornements, principalement ceux d'*Arabesques*, parus, l'un en 1559 et le second en 1566, où des modèles en partie empruntés sont présentés d'une pointe admirable et la plus spirituelle du monde, ont encore plus fait pour sa gloire.

Les sculpteurs en bois et les huchiers copiaient pareillement les gravures. Nous sommes venus au temps où ces derniers ne se contentent pas de tirer des estampes à figure l'ornement de quelques parties, mais tirent de Ducerceau la forme entière de ces admirables meubles que les amateurs d'aujourd'hui recherchent avec tant d'impatience.



Phot. Alinari. Musée des Offices, Florence.

PORTRAIT ÉQUESTRE DE FRANÇOIS Ier

Miniature.

A cette époque, Bernard Palissy, héritier des longues traditions des maîtres potiers du Poitou, inventeur lui-même de méthodes nouvelles, commença d'introduire ces faïences dont le renom devait éclipser pour trois siècles celui de Rouen et de Saint-Porchaire. Tantôt moulant sur la nature, tantôt copiant quelques modèles en vogue, l'agréable singularité de sa disposition et de ses couleurs justifie son prodigieux succès. La plus curieuse de ses inventions fut celle de ces grottes de faïence, transformation d'un ornement inséparable des jardins de ce temps, plaisamment peuplées de crustacés et d'insectes, dont le plus célèbre exemple fut celle de la reine mère aux Tuileries.

Les émaux pareillement atteignaient en ce temps-là à leur plus haut degré de faveur. Les Courtois, les Limousin, les Decourt les exécutaient d'après les estampes de Luca Penni et de Jules Romain. Une suite de dimensions énormes, représentant les *Dieux de l'Olympe*, en partie d'après le Rosso et datés de 1559, témoigne, au musée de Cluny, de la véhémence de ce goût.

Le Primatice peignit vers 1562, sans doute, la chapelle de l'hôtel de Guise. Ce fut son dernier grand ouvrage en ce genre. A Fontainebleau quelques travaux secondaires soutenaient seuls le lustre déclinant de cet art. Dès le début du règne de Charles IX, on requit, pour une mascarade donnée à Chenonceaux, le même artiste. Ces divertissements, alors fréquents et auxquels on mêlait des pièces d'architecture, forment une branche curieuse de l'art du temps, dont on peut se faire une idée sur quelques dessins du Primatice, conservés au musée de Stockholm. Il mourut en 1570, après quarante ans de sa vie passés au service des rois de France, laissant nos arts dans tous les genres pénétrés de ses exemples et de son influence, en même temps que la réputation d'un décorateur universel, d'un peintre du second rang et d'un dessinateur inimitable. Son rang dans l'histoire de la Renaissance française est le plus considérable du siècle.

Le règne de Charles IX marque l'apogée de François Clouet. C'est en ce temps-là que se placent les pièces qu'on lui attribue le plus communément. Au premier rang brillent le portrait de la reine, au Louvre, peint en 1570, le petit Charles IX et la duchesse de Roannez, au même lieu, la duchesse de Guise, à Versailles, le duc de Nemours son époux et Jeanne d'Albret, à Chantilly. Dans le même château une aquarelle, représentant la reine Margot enfant, compte au nombre des chefs-d'œuvre de l'art français. Des miniatures de Charles IX et de Catherine de Médicis, à Vienne, paraissent être de sa façon, et le grand *Charles IX* conservé dans cette ville porte son nom. Il mourut en 1572, laissant un neveu, Benjamin



GERMAIN PILON.
STATUE FUNÉRAIRE DE VALENTINE BALBIANI, FEMME DE RENÉ DE BIRAGUE

Foulon, qui travailla dans le même genre sans hériter de ses talents. Jean Decourt, auteur peut-être d'un Henri III jeune, à Chantilly, lui succéda dans sa charge. L'auteur anonyme des dessins du recueil Lécurieux, à la bibliothèque Nationale, florissait aussi vers le même temps. Plus on avance, plus cette sorte d'artistes se multiplie. Le maître à la marque IDC mêle de la manière à un des premiers talents de l'époque. Nicolas Quesnel et François Bunel ne sont que médiocres.

Un Anglais, Nicolas Belliard, se joint à cette presse. Les Flamands Henri Vander Mast, Jérôme Franck, Lucas de Heere et Georges Vander Straeten, dit de Gand, se rencontrent à point à la cour de France pour y faire briller en ce genre les mérites séculaires de leurs pays. Quatre crayons de la bibliothèque Nationale, les plus admirables de tout le siècle, et où perce quelque chose de la manière du vieux Pourbus, paraissent émaner de quelqu'un de ces derniers.

Les portraits au crayon ne requièrent plus de copistes. Des graveurs cette fois leur sont nés. C'est une révolution dans la mode. Thomas de Leu, qu'on croit Flamand, et Léonard Gautier, son beau-frère, en tirent ces petites estampes délicates et savantes, que le burin de Wierix ne dédaignera pas de copier. Quelques artistes travaillent expressément pour eux, et Pierre Dumoûtier, fils d'Étienne, marque ses débuts de cette modeste manière. D'autres reproduisent en bois les mêmes ouvrages. Héritiers de l'âge précédent, où le vieux Geoffroi Tory tirait du musée de Paul Jove les parfaites estampes des *Douze Visconti*, où Reverdi, improprement nommé Cesare Reverdino, gravait d'après Corneille de Lyon plusieurs pièces de son *Promptuaire des médailles*, l'auteur des *Hommes illustres* de Bèze, et celui du duc et de la duchesse de Nevers dans leur *Fondation pour marier les filles*, ont montré en ce genre les plus parfaits talents.

Pendant ce temps l'École de Fontainebleau se prolonge en des disciples de moins en moins dignes d'elle. Niccolò dell' Abbate, mort en 1571, son fils Jules-Camille, puis Antoine Caron de Beauvais règnent sans partage. Celui-ci est l'auteur de l'*Histoire d'Artémise*, dédiée à Catherine de Médicis, et de plusieurs dessins aussi médiocres dont on ignore l'objet. Niccolò dessina l'*Entrée de Charles IX;* Caron dessine celle de Henri III, élu roi de Pologne. Il donne des modèles aux peintres verriers de sa ville natale. Un graveur en petit, Étienne Delaulne, natif de Strasbourg, imbu des mêmes influences, répare cependant l'honneur de l'École. Égal à Ducerceau dans l'ornement et supérieur dans la figure, la grâce de son dessin et l'excellence de sa gravure lui valent une réputation qui manque à de plus grands ouvrages.

C'est aussi le temps que la gloire de Fontainebleau déjà portée en Flandre par les dessinateurs d'ornement, aborde désormais ce pays par la figure. Fontainebleau est l'Italie des Flandres. Les jeunes artistes y débarquent de ce pays et en remportent les enseignements. Corneille Kétel et Lucas de Heere, Thierry Aertsen, fils de Long Pierre, en sont les plus fameux exemples. Mais nulle part cette influence n'éclate davantage que dans les œuvres de Spranger, qui, par le burin de Goltzius, l'a répandue dans toute l'Allemagne.

Les dernières années de la monarchie valoise, ensanglantées de guerres civiles, n'en laissaient cependant pas moins place au mécénat de Catherine. Philibert Delorme mort peu après le Primatice, elle remit à Bullant le soin des édifices de Fontainebleau en même temps que des Tuileries et de l'hôtel de Soissons, qu'elle voulait habiter et faisait rebâtir dans ce dessein. Mais son plus cher ouvrage de ce temps-là fut la rotonde élevée à Saint-Denis pour contenir le tombeau de son mari et de ses fils. Le Primatice en avait donné les plans, et Bullant la transmit à peine commencée à Baptiste Ducerceau, fils de Jacques, nommé directeur des bâtiments et qui ne parvint point à l'achever. Lescot mort en 1578, le même artiste lui succédait à la conduite du Louvre, donnait les dessins du Pont-Neuf et bâtissait le château d'Ollainville. Il fut le dernier architecte des Valois et ne survécut que d'un an au dernier de ces princes. Avec Henri III et sa mère finit l'illustre histoire de la protection des arts exercée par cette maison. Elle durait depuis soixante-quinze ans, n'ayant cessé de porter le témoignage d'une clairvoyance de goût, d'une suite de vues et d'une constance d'efforts dont il n'y a pas de plus illustre exemple. En 1594, les guerres civiles enfin terminées, Henri IV recueillait de leurs mains l'héritage d'un État en ruine et d'un art florissant, qui ne demandait qu'à recommencer sous un nouveau règne une vie nouvelle.

Règne de Henri IV. — La dernière époque de la Renaissance française commence avec ce roi, qui n'eut rien de si cher que la protection des arts, mais qui dut se contenter d'ouvriers moins habiles. Fontainebleau par ses soins retrouva les jours brillants de François Ier. Une quantité d'artistes l'emplirent de nouveau, dont le premier, Ambroise Dubois d'Anvers, imitateur du Primatice, peignit dans l'ancienne salle de la reine l'*Histoire de Théagène et de Chariclée* et dans le cabinet de Catherine de Médicis l'*Histoire de Clorinde*. Son chef-d'œuvre fut la galerie de Diane, aujourd'hui détruite, pendant fameux et longtemps admiré de la galerie d'Ulysse. Jean de Hoey, dit d'Hoey de Leyde, conduisit avec lui la décoration de la chapelle au-dessus de la chapelle de Saint-Saturnin. Un troisième Flamand, Josse de Voltighem, dit Voltigeant, l'aidait dans les copies que fit faire Henri IV des tableaux laissés par François Ier aux murs de l'appartement des Bains, destinées à tenir désormais la place des originaux. Tout cet appartement fut refait, et la salle de la Conférence décorée de nouvelles peintures. En même temps fut peint le cabinet des Empereurs et dressée l'ordonnance de la salle de la Belle Cheminée. Fréminet peignit dans le style florentin, à la voûte de la chapelle de la Trinité, les fresques qu'on y voit encore.



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

GERMAIN PILON. — LE TOMBEAU DE RENÉ DE BIRAGUE

D'autres peintres donnaient des dessins pour la tapisserie. Dès le commencement du règne, Henri Lerambert dessina, dans un style affaibli de Niccolò et de Dubois, la fameuse tenture de Saint-Merri, représentant le *Nouveau Testament*, que Dubourg exécuta dans l'atelier de la Trinité. En 1597, Henri IV établit ses tapissiers dans la maison professe des jésuites et mit à la tête Toussaint Dubreuil, le plus grand talent de ce temps, auteur des fresques à la voûte de la petite galerie du Louvre, depuis rebâtie sous le nom de galerie d'Apollon, et de tableaux de l'*Histoire d'Hercule* dans l'appartement de Gabrielle d'Estrées, au pavillon des Poêles de Fontainebleau. Dubreuil mourut en 1602. Lerambert lui succéda aux tapisseries, et fut à son tour remplacé, peu avant la mort du roi, par Guillaume Dumée et Laurent Guiot, ce dernier auteur des célèbres cartons de *Gombaut et Macée*, tels au moins qu'ils nous sont parvenus. C'est durant cette période aussi que furent tissés, pour Marie de Médicis, les dessins de l'*Histoire d'Artémise* de Caron.

Des sculpteurs de renom se joignent à tous ces peintres. Le plus célèbre est Francheville, issu des Pays-Bas et élève de Jean Bologne, dont il tenait des façons florentines, par lui mêlées de quelques souvenirs des décorations de Fontainebleau. Un *Orphée* et un *David* sont ses principaux ouvrages. Pierre Biard l'a fort surpassé dans sa fameuse *Renommée* de Cadillac, longtemps admirée comme ouvrage anonyme, et son jubé de Saint-Étienne du Mont. Mathieu Jacquet, dit Grenoble, fils d'Antoine, sculpta la belle cheminée de Fontainebleau. Barthélemy Prieur, toujours vivant, fondit sans doute la fontaine de Diane pour les jardins de ce château. On ne connaît pas en ce temps-là d'ouvrages de Barthélemy Tremblay, auteur plus tard d'une statue de Henri IV.

Pierre Biard fut directeur des bâtiments du roi, qui ne chômèrent guère en ce temps-là. De Henri IV date la grande galerie bâtie par Étienne Dupérac, qui relia le Louvre aux Tuileries, les maisons de la place Royale (aujourd'hui place des Vosges) et celles de la place Dauphine ; à Fontainebleau, la galerie des Cerfs, la galerie des Chevreuils, la Volière et enfin la cour des Cuisines, longtemps attribuée à Jamin et qui est l'œuvre de Remi Colin. Mais le plus magnifique édifice du règne fut le château neuf de Saint-Germain-en-Laye, bâti par Marchand, dont les terrasses à plusieurs étages, qui descendaient jusqu'au bord de la Seine, ont compté parmi les merveilles de notre ancienne architecture.

Toutes ces constructions étaient massives et trapues, autant que celles des Valois étaient sveltes. Le canon change dans l'architecture comme dans la peinture, quelque chose de posé et d'un peu bourgeois fait suite à l'indicible parfum d'élégance qui est la marque distinctive de l'École de Fontainebleau.

Il ne faut plus, pour achever le tableau de cette période, que revenir à l'art du portrait, dont François Quesnel soutenait alors la gloire. On le présume, non sans cause, auteur d'une grande partie des recueils de Gaignières, qui sont à la bibliothèque Nationale. La touche est agréable, mais il y a peu de science, et les plus beaux ouvrages d'alors, quoique leur vogue semble avoir été moindre, doivent être cherchés dans l'œuvre de Pierre Dumoutier. Il ne faut pas oublier Antoine de Recouvrance, ni maître Georges de Troyes qui sont de cette époque. Le Flamand François Pourbus, troisième d'une famille célèbre, est le plus connu des peintres de portrait de Henri IV. Jacques Bunel, qui peignit dans la petite galerie du Louvre les *Rois et les reines de France*, n'appartient que de nom à cette compagnie, car ses portraits furent des pièces de style dans le goût de l'École de Fontainebleau.



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

GERMAIN PILON. — LES TROIS GRÂCES

Monument du cœur de Henri II.

Aux graveurs de l'époque précédente, qui continuaient de briller dans leur art, s'ajoutent Rabel, Mallery, Granthomme, Isaïe Fournier et Jacques de Fornazeris. Continuant de la sorte, il serait facile d'atteindre par les Dumoûtier jusqu'à Nanteuil, si l'histoire de la Renaissance française n'avait à tous égards son terme naturel à la mort de Henri IV.

Là s'arrête l'influence des maîtres du XVIe siècle, là ce style d'ornement cesse d'être, qui préparé durant près d'un demi-siècle, éclos enfin du rapprochement de l'École de Fontainebleau et de Philibert Delorme, n'avait guère duré moins de soixante-dix ans. La statuaire des Goujon et des Germain Pilon s'apprête à faire place au style de Sarrazin; les figures de Niccolò céderont bientôt à celles de Vouet. Dans l'architecture, Salomon de Brosse présage les façons du premier des Mansart. C'est un art nouveau qui commence et qui paraît ne rien devoir à l'ancien, en dehors du profit général qui se tirait pour les artistes d'une si brillante et déjà ancienne culture. L'histoire de la peinture peut montrer à quel point les temps nouveaux s'écartaient des anciens. En effet, quoique on voie l'École de Fontainebleau se perpétuer dans les familles des peintres de Henri IV, et tout le long du règne de Louis XIII jusque sous le règne de Louis XIV, des d'Hoey, des Dubois, des Voltigeant, survivre à l'éclat de cette résidence, on ne s'aperçoit pas que les plus anciens des maîtres du XVIIe siècle, Vouet, Blanchard ou Vignon, se soient instruits chez eux, leur aient emprunté aucune chose. Cette école poursuit sa destinée à part, et meurt stérile dans ce coin de France, désormais retombé à l'obscurité de la province, tandis que les nouvelles générations s'élèvent. Par là se tranchent les styles et les époques, mieux que par aucune définition, ni distinction de progrès et de décadence, et se marquent aisément le commencement et la fin de cette période de l'art.

Ceux qui vinrent ensuite, tenant une route nouvelle, n'eurent garde pourtant de la mépriser. Le siècle de Louis XIV garda longuement la mémoire de ces fameux devanciers. Séparés par


Phot. Neurdein.
PIERRE BIARD. — LE JUBÉ DE SAINT-ÉTIENNE DU MONT, A PARIS

cent ans des derniers artisans formés aux modes du moyen âge, l'éclat jeté par la France dans cette dernière période ferma pour lui l'horizon du passé. On mit Goujon, Delorme et Primatice au rang des pères de l'art français. Les rois refusèrent d'ôter du Louvre ce que la Renaissance y avait fait; on ne remania l'hôtel Carnavalet qu'en sauvant jusqu'à la dernière les sculptures de la façade; des morceaux retirés de l'ancienne porte Saint-Antoine, et que complaisamment on donnait à Goujon, se virent précieusement replacés dans la nouvelle. Dans un nouvel épanouissement des arts, au milieu de l'ivresse d'un présent si brillant, Sauval appelait le XVIe siècle le « bon temps ». Poussin renvoyait à la galerie d'Ulysse les jeunes peintres curieux de profiter. Germain Pilon paraissait mort d'hier. Il semblait, au temps de Félibien, qu'on touchât encore du doigt cette prodigieuse abondance des dessins de Niccolo et du Primatice, portant par tout notre pays des modèles de tous les arts. Sous Louis XV même, que tant de leurs

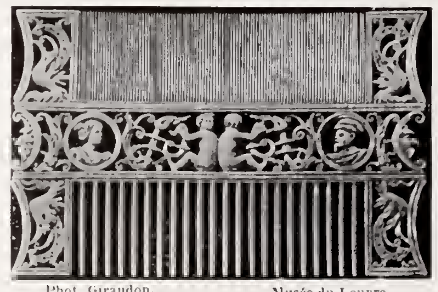
Phot. Mon. hist.
PAVILLON DE LA PLACE DES VOSGES, A PARIS
Coté de la rue de Birague.

œuvres périrent, on ne laissait pas, dans plus d'un remaniement que souffrait le château de Fontainebleau, de prendre la précaution d'en détacher quelques-unes, au moyen de procédés récents les plus parfaits qu'on eût trouvés. Mariette ne parlait de toute cette époque qu'avec une admiration sans bornes; la grotte de Meudon passait pour une merveille de l'art.

A la veille de la Révolution, nos sculpteurs se reprenaient à imiter Goujon, tant que plusieurs motifs de l'École ont passé de là jusqu'au style de l'Empire.

Légèrement déroutée par de nouvelles destructions, cette admiration ne laissa pas de survivre à tant de vicissitudes que souffraient d'anciennes gloires. Le XIXe siècle la recueillit : Goujon et Delorme brillèrent au-dessus de Puget et de Mansart. Delacroix lui-même a vanté le Primatice comme un maître. Il n'y a peut-être pas d'exemple d'une telle continuité de renom. Aucun ne fut plus mérité. C'était le sentiment de la France tout entière et celui même de l'étranger, aux yeux de qui la Renaissance française obtint d'abord une gloire qui ne s'effaçait point, et dont la considération, après trois siècles écoulés, mérite sans doute de fixer notre goût et d'assurer notre approbation.

LOUIS DIMIER.


Phot. Giraudon. Musée du Louvre.
PEIGNE EN IVOIRE



Musée de Dijon

ART FRANÇAIS. TABLE DU XVIe SIÈCLE



Musée du Louvre.

ART ITALIEN — DEMI-ARMURE, TRAVAIL MILANAIS (XVIe SIÈCLE)



Musée du Louvre

ART FRANÇAIS. — MOTIF D'APPLICATIONS SUR VELOURS (XVIe SIÈCLE)



Musée national de Florence

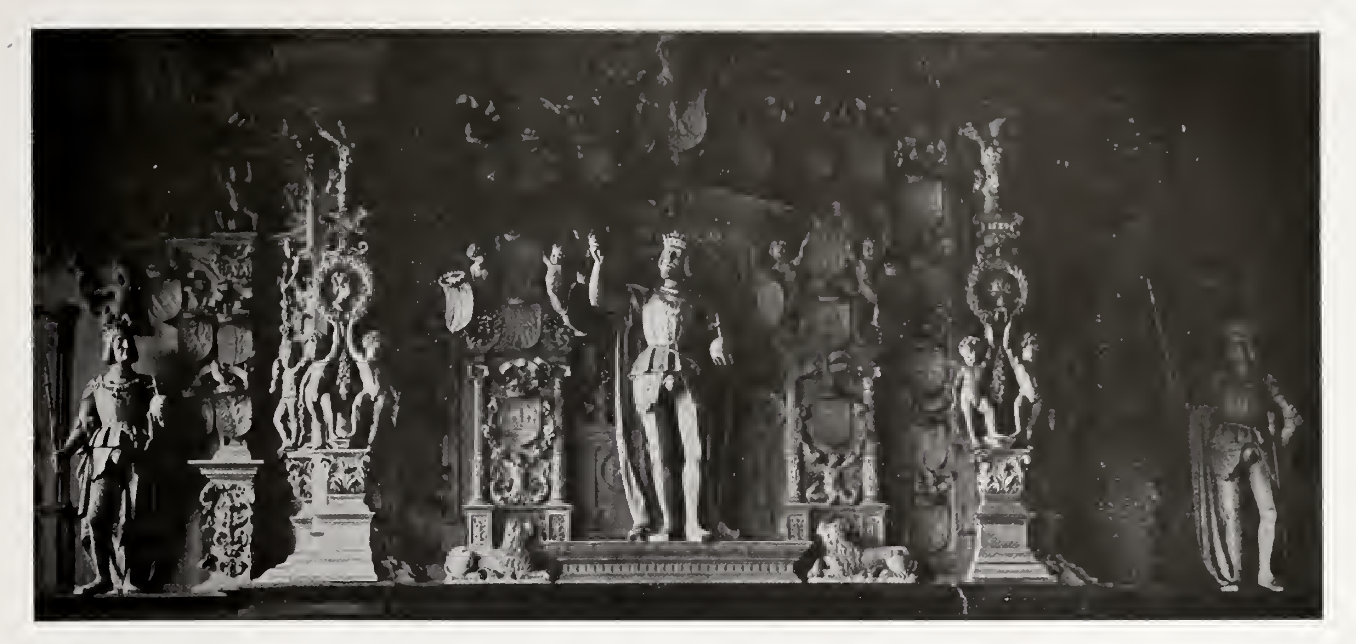
ART ITALIEN. — PLAT DE LA FABRIQUE D'URBIN (XVIe SIÈCLE)



Musée de Cluny

ART FRANÇAIS. — CABINET A DEUX CORPS AVEC INCRUSTATIONS EN NACRE (COMMENCEMENT DU XVIIe SIÈCLE)

Phot. Alinari, Giraudon, Moreau frèr.



LA CHEMINÉE DU FRANC, A BRUGES

LA RENAISSANCE DANS LES FLANDRES



Musée des Offices, Florence.

QUENTIN METSYS.
PORTRAIT DE SA FEMME

Hans Memling, le maître exquis de Bruges, qui mourut en 1495, ne clôture pas cependant la peinture du xve siècle dans les Flandres; elle se prolonge en plein xvie siècle avec les *derniers gothiques*, jusqu'à l'avènement des *romanistes*, précurseurs de Rubens, non sans cependant que les préoccupations nouvelles n'influent sur son développement et sa manière.

Enfin, à côté de ces deux groupes, on remarque d'autres artistes, les peintres *nationaux*, dont la plupart, sauf Peter Breughel le Vieux, n'ont pas grande valeur, mais qui, reliant l'avenir au passé, l'expliquent et, à ce titre, ont leur importance dans l'histoire de l'art flamand.

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE

Malgré les guerres et les troubles qui désolèrent les Pays-Bas au xvie siècle, aboutissant à la séparation définitive entre les Pays-Bas hollandais et les Pays Bas espagnols, l'architecture jette un vif éclat dans ces provinces, surtout dans celles du Sud. Parmi les monuments les plus remarquables de cette époque, il faut mentionner le palais des évêques de Liège, commencé par l'évêque Evrard de la Mark en 1508, en façade sur la place Saint-Lambert, et dont les salles aux voûtes surbaissées et les courtes et grosses colonnes sont d'une ornementation somptueuse; la vieille Bourse d'Anvers, construite en 1531, brûlée en 1858, aux colonnes plus élégantes, surmontées d'un haut tailloir à moulures circulaires; l'hôtel de ville d'Anvers, le jubé de la cathédrale de Tournay, dû aux frères Floris, de cette famille des Floris ou de Vriendt qui fournit à son pays des architectes, des sculpteurs, des verriers, des potiers et des peintres.

Le palais de justice de Bruges renferme, comme l'hôtel de ville d'Anvers, une cheminée tout à fait remarquable, la cheminée du Franc, datée de 1529. Ce n'est pas un des moindres joyaux de cette ville si artistique. Le foyer est en marbre noir. Sur la frise, en marbre blanc, a été sculptée l'*Histoire de Suzanne*. Au-dessus



L'HÔTEL DE VILLE D'ANVERS



ARCADES DU PALAIS DE JUSTICE DE LIÈGE
Ancienne demeure des princes-évêques.

de la tablette sont les statues de Charles-Quint, Charles le Téméraire, Marguerite d'Angleterre et Marie de Bourgogne.

LA PEINTURE

Les derniers gothiques. — Les disciples immédiats de Memling sont Gérard van der Meire (1450-1512), peut-être originaire de Gand, et dont l'œuvre est bien controversée : on lui attribue un *Crucifiement*, à Saint-Bavon de Gand, et un *Christ en croix*, au Louvre; — Gérard David (1460-1523), né à Oudewater, en Hollande, franc-maître de la corporation de Saint-Luc, à Bruges, fortement imprégné du style de Memling et auquel on doit le *Baptême du Christ* (Académie des beaux-arts de Bruges), la *Vierge entourée de saintes* (Rouen), la *Vierge et l'enfant entre saint Benoît et saint Jérôme* (hôtel de ville de Gênes), etc., ainsi que de fines miniatures; — Joachim Patinir de Bouvignes, franc-maître à Anvers en 1515, mort en 1524 : Albert Dürer l'honora de son amitié, lors du voyage qu'il fit dans les Flandres en 1521 et l'appelle « bon peintre de paysage », encore bien que ce peintre ait surtout représenté des scènes religieuses : la *Tentation de saint Antoine* (Madrid), la *Fuite en Égypte* (Anvers), etc., mais où les personnages sont très petits. Jérôme Bosch enfin (1450-1518), peintre religieux, est également l'auteur de compositions humoristiques et d'une extrême indépendance, qui annoncent Breughel et Teniers.



LE PUITS DE QUENTIN METSYS, A ANVERS

Très supérieur à ces petits maîtres est Quentin Metsys, né à Louvain, en 1466, d'un père ferronnier, qui lui apprit d'abord son métier, où il devint de première habileté, comme en fait foi la grille qui décore le puits du parvis Notre-Dame à Anvers. Aux environs de 1490, il s'installa en cette dernière ville, en qualité de peintre, et fonda l'Ecole d'Anvers, si glorieuse et qui remplaça celle de Bruges. Il mourut en 1530, chargé de gloire et de famille. Il a composé des scènes religieuses et des portraits; on peut citer parmi ceux-ci son portrait et celui de sa femme, aux Offices, un portrait d'homme (Francfort, Institut Staedel), les *Banquiers* (Louvre); parmi ceux-là l'*Ensevelissement du Christ* (musée d'Anvers), la *Légende de sainte Anne* (musée de Bruxelles), *Jésus, la Vierge et saint Jean* (au Prado de Madrid), l'*Ecce Homo* (palais ducal à Venise), etc. Dans les uns, il se montre observateur réaliste et véridique ; il témoigne dans les autres de qualités de premier ordre dans la composition dramatique des sujets, l'expression vivante des figures, l'habillement somp-



Musée d'Anvers.

QUENTIN METSYS.
LA DÉCOLLATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE
Volet de gauche du triptyque de l'Ensevelissement du Christ.



Phot. Petiton. — Musée de Rouen.

GÉRARD DAVID. — LA VIERGE ENTOURÉE DE SAINTES

Musée d'Anvers.

HANS MEMLING. — LE CHRIST ENTOURÉ D'ANGES

tueux et décoratif de ses personnages et le coloris moelleux et vif de ses toiles, comme dans ses paysages de fond où l'on sent un artiste ému par les spectacles de la nature. Il convient de noter aussi son goût caractérisé pour l'orfèvrerie, les joyaux, les verreries et les miroirs où se reflète l'ambiance. Metsys est une des gloires les plus solidement établies de l'École anversoise.

Jean Gossaert, ou Jan de Mabuse ou de Maubeuge, né vers 1470 à Anvers, n'est pas indigne d'être comparé au précédent maître. En 1508 il suit en Italie Philippe de Bourgogne, ambassadeur de Maximilien près de Jules II, et séjourne à Rome dix ans; on le voit ensuite à Utrecht, puis en Zélande. Il mourut à Anvers, sans doute en 1532. Ses œuvres les plus importantes sont : *Saint Luc peignant la Vierge*, au musée de Prague, *Jésus chez Simon* (musée de Bruxelles), les *Enfants de Chrétien II* (Hampton Court), la *Vierge e l'Enfant* (bibliothèque Ambrosienne, à Milan), etc. L'architecture magnifique témoigne que la Renaissance eut prise sur lui; mais ses draperies et son réalisme dénoncent le gothique et le Flamand, qu'il resta toujours.



Musée de Bruxelles.

BERNARD VAN ORLEY. PORTRAIT D'UN MÉDECIN

Ainsi en est-il de Jan Mostaert (1474-1551), de Haarlem, qui habita longtemps les Pays-Bas espagnols, et que la gouvernante Marguerite d'Autriche anoblit en même temps qu'elle le nommait peintre de sa cour. Il revint à Haarlem vers 1549 et y mourut, ayant accompli un œuvre considérable, dont une petite partie nous est parvenue et sur l'authenticité de laquelle on n'est d'ailleurs pas très fixé.

On lui attribue deux *Adorations des mages*, au musée de Bruxelles et à Notre-Dame de Lubeck; la *Vierge et l'enfant*, à la National Gallery de Londres; la *Présentation au Temple*, à la pinacothèque de Munich; des portraits à Anvers, etc., où l'apport purement flamand est encore considérable.

Les romanistes. — A la longue ces derniers gothiques parurent des attardés dans leur siècle, surtout environnés qu'ils furent bientôt d'italianisants, qui revinrent au pays natal, férus de la peinture méridionale, fondèrent des confréries à Bruxelles, à Malines, à Liége, à Anvers, et ne tardèrent pas à s'y créer des situations fort importantes, au détriment des artistes locaux.

Les Floris, dont le véritable nom était celui de Vriendt, que porta le chef de la famille Corneille de Vriendt, tailleur de pierre, sont parmi les célèbres romanistes d'Anvers. Franz Floris (1518-1580), élève de Lambert Lombard, à Liége, séjourna à Rome vers 1541; on dit même qu'il assista à la cérémonie mémorable de Noël où Michel-Ange dévoila son *Jugement dernier* à la chapelle Sixtine; ce qui est sûr, c'est que ce maître exerça une influence décisive sur la formation du jeune peintre, comme on peut s'en apercevoir à sa *Chute des anges* (musée d'Anvers), à son *Jugement dernier* (musée de Bruxelles), à son tableau des Offices, *Adam et Ève*, etc.

Certains de leurs élèves acquirent à leur tour une grande réputation, comme les vieux Francken : Jérôme, portraitiste de Henri III, Ambroise et François; Martin de Vos (1532-1603), Thomas Key, portraitiste de valeur, et Lucas de Heere de Gand (1534-1584), qui a laissé de remarquables portraits de la reine Elisabeth, de Marie Stuart et de Darnley.

A Liége, on remarque Lambert Lombard (1505-1566), qu'on a appelé à tort Susterman ou Suavius et qui visita l'Italie à la suite du cardinal Pole. Ses principaux élèves ont été Guillaume Key, de Bréda (1520-1568), et Franz Floris. Le plus célèbre de tous ces romanistes est, sans nul doute, Bernard van Orley (1490-1542) de Bruxelles, qui fut fortement influencé par Raphaël en Italie; il devint peintre officiel des gouvernantes des Pays-Bas; grand travailleur et talent universel, il sut aussi dessiner de beaux cartons pour les tapissiers et les verriers. On doit, entre autres, à cet artiste : les *Épreuves de Job*, au musée de Bruxelles; *Saint Norbert*, à la pinacothèque de Munich; le *Jugement dernier*, à Saint-Jacques d'Anvers; la *Descente de croix*, à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, etc. Son style a de l'élégance, de la somptuosité dans les draperies et n'est pas sans analogie avec celui de Jan de Mabuse et de Jan Mostaert. C'est dire qu'il est resté Flamand malgré tout. Il n'en est pas de même des Coxie : Michel (1499-1592) et son fils Raphaël (1540-1616), et de Pierre Coucke, d'Alost (1502-1550), qui abdiquèrent toute originalité natale.

Musée d'Anvers.

QUENTIN METSYS. — L'ENSEVELISSEMENT DU CHRIST
Panneau central du triptyque.

Les peintres nationaux. — Ainsi M. A.-J. Wauters appelle les artistes qui, n'étant plus gothiques, résistèrent cependant du mieux qu'ils purent à l'influence de l'Italie, et cultivèrent, en leurs ateliers, les qualités nationales de réalisme et de naturalisme dans l'observation et la représentation des êtres et de la nature. Tel fut Pierre



Phot. Hanfstaengl — Musée de Bruxelles.

FRANS POURBUS. — PORTRAIT D'HOMME

Pourbus (1510-1583). Ses œuvres religieuses, conservées encore dans les églises de Bruges, ne sont pas sans valeur. Mais il est surtout remarquable dans ses portraits, qu'on pourrait comparer à ceux de Philippe de Champaigne. Son fils, François le Vieux (1545-1581) et son petit-fils, François le Jeune (1569-1622), portraitiste officiel de Henri IV, ont continué dignement les traditions paternelles.

Leurs confrères « nationaux » sont loin d'avoir leur valeur; on peut citer toutefois Marinus de Romerswalen, Mathias et Jérôme Cock, les van Clève, Jan Vermeyen (1500-1550), les Coninxloo; Lucas Gassel de Helmont en Brabant, peintre des mines et des forges; Henri de Bles, qui signait d'une chouette (*civetta*) et qu'on surnomma ainsi; sa *Marche au Calvaire* (Vienne, Académie des beaux-arts) annonce Pierre Breughel.

Pierre Breughel le Vieux ou des Paysans, né à Breughel, près Bréda, vers 1525, mort à Bruxelles, en 1569, père de Breughel de Velours et de Breughel d'Enfer, est un des artistes les plus personnels des Flandres et de ceux dont elles peuvent le plus être fières pour la probité du métier et l'originalité si vivante et pittoresque de ses scènes paysannes, que rehaussent parfois des intentions philosophiques et moralisatrices d'un tour très piquant. Il fut élève de Pierre Coucke, puis de Jérôme Cock, à Anvers. Un voyage en Italie ne modifia en rien son talent; en 1563, il se fixa à Bruxelles. Il a exécuté nombre de tableaux : scènes de sorcellerie, comme l'*Alchimiste* d'Anvers (collection Lagye); scènes religieuses : le *Portement de croix*, le *Massacre des Innocents* (musée de Vienne); scènes familières et rustiques : *Bataille de paysans* (musée de Dresde), la *Kermesse* (Vienne); scènes morales : la *Parabole des aveugles*, une des merveilles de la peinture (musée du Louvre), etc. Admirable par son observation, la *drôlerie* de ses sujets, la finesse narquoise qu'il apporte dans la représentation des mœurs contemporaines, Breughel est encore un parfait coloriste très en avance sur son siècle et à qui ne répugnent ni les contrastes violents de couleurs, ni les audaces de la palette, se plaisant, par exemple, comme dit M. Wauters, « à semer sur un fond immaculé de neige ou sur une route grise, poussiéreuse, une foule bariolée de paysans vêtus de noir et de vermillon ». Peter Breughel est le premier en date des artistes flamands modernes.

LA TAPISSERIE

On peut établir deux périodes dans l'histoire de la tapisserie flamande au XVIe siècle; la première va de 1477 à 1555, c'est-à-dire de la ruine des ateliers d'Arras jusqu'à l'abdication de Charles-Quint; la seconde de 1555 à 1600; celle-là est l'apogée; celle-ci la décadence.

Dans la première, Bruxelles éclipse toutes ses rivales. La tapisserie la plus importante de cette époque est celle des *Actes des Apôtres* (1515-1519), d'après les cartons de Raphaël, commandée par Léon X à Pierre d'Enghien ou van Aelst, qui exécuta aussi la *Vie du Christ* (Vatican). C'est la première fois que des artistes flamands travaillaient d'après des dessins étrangers. Il convient de signaler encore l'*Histoire de Scipion*, d'après Jules Romain; les *Mois Lucas*; les *Chasses de Maximilien* ou *Belles Chasses de Guise*, d'après van Orley; la *Bataille de Pavie*; la *Conquête de Tunis*, d'après Vermeyen, par Guillaume de Pannemaker; les *Triomphes de Pétrarque* (South Kensington); l'*Apocalypse*; l'*Histoire de Pomone* (Madrid); la *Vie de saint Anatole*, etc. Les guerres civiles arrêtent ces progrès de la tapisserie dans la deuxième moitié du XVIe siècle.

Telle fut la Renaissance dans les Flandres, moins brillante, certes, que la période qui l'avait précédée. Quelle que soit, en effet, la valeur de certaines œuvres, il y eut accalmie dans le génie des artistes, comme si, celui des quattrocentistes septentrionaux ayant été trop grand, il fallait un siècle pour que la sève se vivifiât de nouveau, produisant Rubens et les autres maîtres du XVIIe siècle.

GEORGES RIAT.



Musée du Louvre.

BREUGHEL LE VIEUX. — LA PARABOLE DES AVEUGLES



Eglise de la Chaise-Dieu (Haute-Loire).

L'APPARITION DE JÉSUS A MADELEINE ET A DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS

(Commencement du XVIe siècle.)

Palais de Madrid.

LE TRIOMPHE DE LA MORT


Phot. Braun, Clément et Cie. Musée de Bâle.

HANS HOLBEIN. — LE CHRIST MORT

LA RENAISSANCE EN ALLEMAGNE


Phot Giraudon. Musée du Louvre

UN FOU

Vitrail de 1553.

L'ART allemand avait déjà ses tendances à lui, sa technique, sa manière, en un mot, lorsque vint à poindre la Renaissance. Si l'on ajoute à cette circonstance que les mœurs, essentiellement dissemblables de celles des nations latines, se différencièrent encore plus par les progrès de la Réforme, on comprendra que la Renaissance n'ait pas donné les mêmes résultats en Allemagne qu'en France, par exemple, et aussi qu'elle ait mis beaucoup plus de temps qu'ailleurs à porter ses fruits. Il y a bien eu une Renaissance, si l'on entend par là que l'Allemagne produisit alors quelques-uns de ses plus grands artistes, les Dürer et les Holbein, mais ce ne fut pas au premier chef une victoire des principes de l'art classique, comme en d'autres pays, où d'ailleurs un mouvement parallèle se manifestait dans la littérature. Un réalisme très accusé, une imagination très libre, voilà le double caractère principal des œuvres allemandes de ce temps. La Renaissance ne montre son influence, bien subsidiairement quelquefois, que par les détails de l'ornementation, par une plus grande recherche de l'harmonie et le souci de la composition.

L'ARCHITECTURE

Les relations commerciales qui existaient de longue date entre Augsbourg, Nuremberg, etc., et les riches cités italiennes, Venise avant toutes, répandirent en Allemagne le style de la Renaissance. En même temps des artistes comme Dürer voyageaient et rapportaient l'idée d'un art nouveau. Il y eut pourtant en architecture une résistance, peut-être instinctive, mais bien visible, de la part des praticiens allemands, qui restèrent longtemps attachés aux traditions du moyen âge. Ce sont des architectes venus d'Italie qui construisent, et cela seulement dans des pays voisins ou les régions extrêmes de l'Allemagne, la chapelle des Jagellons à Cracovie (1510), le portail de la chapelle Salvator à Vienne, le belvédère de Prague ou la résidence de Landshut. Quand, vers le second tiers du XVIe siècle, les architectes allemands se résignent enfin à accepter le style nouveau, ils n'en adoptent encore que la partie ornementale et ne laissent pas d'y mêler de nombreux éléments gothiques, tout en conservant à l'édifice son toit pointu, son pignon élevé, ses tourelles et ses échauguettes, à la façon du moyen âge.

C'est par l'Allemagne du Sud que débuta cette architecture. Cependant dès 1532 Conrad Krebs, un précurseur, traçait le plan du château de Torgau. En même temps l'électeur de Saxe faisait élever la résidence de Dresde dans le genre nouveau. Dans le Mecklembourg, à Wismar, à Schwerin, à Gustrow, on prenait pour modèles les châteaux français. Ces imitations se succédèrent en grand nombre avec plus ou moins d'originalité : châteaux de Stuttgart, de Gottesau près de Carlsruhe, etc.

Le plus beau de ces édifices, qui est en même temps le plus remarquable monument de la Renaissance allemande, est la résidence palatine de Heidelberg. Brûlé, comme on sait, au XVIIe siècle durant l'invasion du Palatinat, il montre encore des restes splendides. Son immense cour est fermée par plusieurs corps de bâtiment : l'un, commencé en 1556, porte le nom de Othon-Henri. Il repose sur un soubassement élevé que l'on gravit par un double perron. Le rez-de-chaussée, auquel une belle porte richement décorée de cariatides et de figures diverses donne accès, est orné, ainsi que les deux étages supérieurs, de colonnes et de pilastres alternés, à chapiteaux corinthiens. Les vastes fenêtres carrées sont séparées par des niches dans lesquelles on voit des statues de personnages mythologiques, bibliques ou historiques. Un autre corps de bâtiment, qui porte le nom de Frédéric V, et qui est fermé à ses deux extrémités par de hauts donjons, montre déjà quelques détails du style baroque et a une allure germanique plus accusée. Plus que dans les cons-


LA MAISON TOPLER, A NUREMBERG



LE CHATEAU DE HEIDELBERG. L'AILE OTHON-HENRI

tructions royales et princières, on trouve dans celles des particuliers ou des municipalités un caractère national. Sous une décoration Renaissance ce sont toujours des édifices gothiques. Dans l'Allemagne du Sud, pourtant, les influences italiennes sont plus nettement sensibles. La riche cité de Nuremberg est surtout remarquable à cet égard. Les demeures somptueuses de ses riches négociants y sont en général assez étroites, mais très hautes et ornées de balcons et de pignons. La maison Topler et la maison Peller sont parmi les plus célèbres, mais semblent dater plutôt du XVIIe siècle que du XVIe. La curieuse cité de Rothenbourg, sur la Tauber, offre aussi un grand nombre de semblables édifices.

Dans la région rhénane, ce n'est plus l'influence italienne, mais l'influence flamande qui se révèle. Dans le reste de l'Allemagne les constructions en briques et même en bois sont les plus fréquentes, beaucoup portant une riche décoration, souvent des peintures murales : ainsi à Hildesheim, à Brunswick, à Hameln, etc.

Le même mélange du gothique et du style nouveau se retrouve dans tout un groupe de constructions : les hôtels de ville. C'est



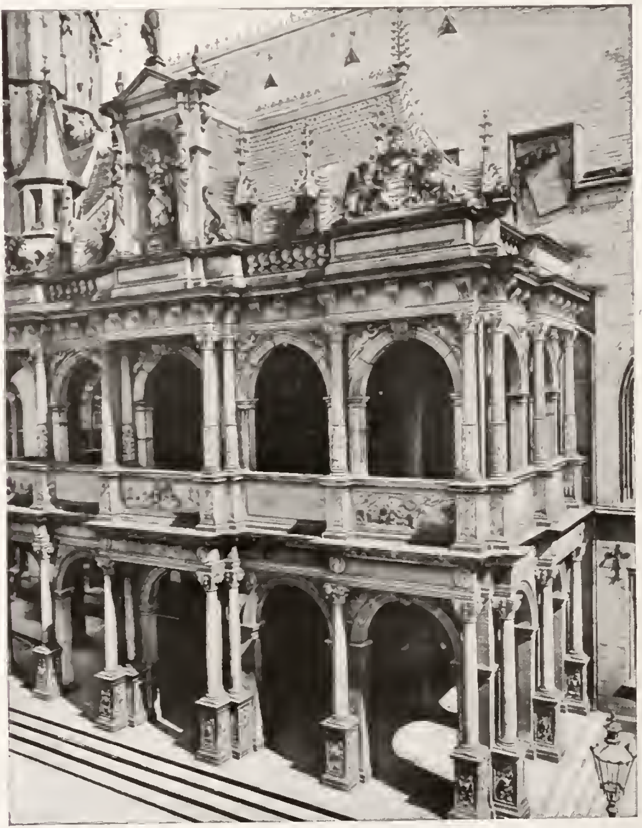
LA MAISON D'ALBERT DURER, A NUREMBERG



LA MAISON DES BOUCHERS, A HILDESHEIM

d'Alsace que vint la vogue de ces édifices, où les deux styles sont unis de façon parfois si imprévue et si originale (maisons communes d'Obernai, de Mulhouse, etc.). En Allemagne même le plus beau de ces édifices est le « rathaus » d'Altenbourg, œuvre d'un propre citoyen de cette ville. L'hôtel de ville de Cologne présente un portique datant de 1569 et que l'on a fréquemment désigné comme le chef-d'œuvre de la Renaissance allemande.

Si les progrès de la Renaissance avaient été difficiles et lents, l'engouement pour le « baroque » fut au contraire immédiat. Il se manifesta dès 1575, d'ailleurs mélangé de la façon la plus bizarre aux souvenirs gothiques et aux formes italiennes. Ce style mêlé persista jusqu'au XVIIe siècle et ne donna jamais que des résultats fort médiocres : on peut citer comme le spécimen le meilleur l'église Saint-Michel, à Munich, construite en 1587. Un artiste strasbourgeois, Wendel Dietterlin, publia en 1591 un *Traité d'architecture* où l'on voit les modèles les plus typiques du goût



Phot. Mertens.

L'HÔTEL DE VILLE DE COLOGNE



UNE DES CHAMBRES DE LA MAISON D'ALBERT DURER, A NUREMBERG

UN BALCON, A COLMAR

tourmenté, extravagant qui se fit jour alors. Nulle limite n'est plus assignée à la fantaisie. Ce même caractère du baroque allemand se retrouve, moins choquant peut-être, dans les arts décoratifs. Plus tard, à la fin du XVII[e] siècle, un classicisme plus pur se fera jour en Allemagne : les Nehring, les Schlüter, les Knobelsdorf attacheront leur nom à de belles œuvres; le baroque n'en est pourtant pas encore banni. Le genre qui triomphera longtemps et laissera les témoignages les plus nombreux, c'est l'imitation du château de Versailles : le « zwinger » de Dresde, les châteaux de Schleissheim, de Würzbourg, etc., sont parmi les plus célèbres. Ainsi la tentative faite par l'Allemagne pour fondre les formes gothiques avec les formes de la Renaissance, après avoir donné l'illusion d'un style national, avait à peine produit quelque chose d'original, de fécond ou de viable.

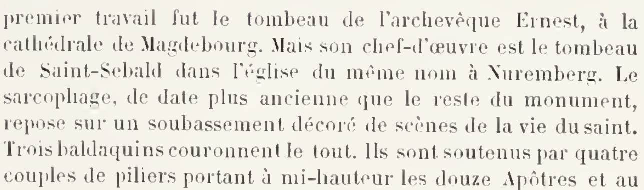
LA SCULPTURE

Dans la sculpture, la Renaissance allemande n'a rien donné qui soit comparable à ce que produisirent et l'Italie et la France. Ce n'est pas que l'Allemagne ait manqué de bons artistes, loin de là. Mais l'imitation de l'antique y est à peine sensible : on pourrait presque la croire ignorée. La sculpture allemande au XVI[e] siècle a développé ses caractères propres de réalisme et de vigueur, que lui avait légués le moyen âge.

Aussi est-ce la sculpture sur bois, l'art national par excellence, que Michelet appelle quelque part « le véritable art allemand », que nous voyons d'abord activement pratiquée par les artistes de l'École souabe, aussi bien que par ceux de l'École franconienne, à Ulm, centre de la première, et à Nuremberg, foyer de la seconde.

A côté de ces maîtres souabes et franconiens, il faut nommer encore Hans Bruggemann, qui en 1521 décora le grand autel de la cathédrale de Schleswig d'une *Passion*, qu'il s'abstint, comme eux, de revêtir de couleurs.

Cependant à Nuremberg on ne cultivait pas que la sculpture sur bois, genre archaïque et aux effets limités. Le bronze et la pierre étaient également en honneur. Peter Vischer, mort en 1529, un des plus grands artistes de la Renaissance allemande, fit fondre toutes ses œuvres. Son premier travail fut le tombeau de l'archevêque Ernest, à la cathédrale de Magdebourg. Mais son chef-d'œuvre est le tombeau de Saint-Sebald dans l'église du même nom à Nuremberg. Le sarcophage, de date plus ancienne que le reste du monument, repose sur un soubassement décoré de scènes de la vie du saint. Trois baldaquins couronnent le tout. Ils sont soutenus par quatre couples de piliers portant à mi-hauteur les douze Apôtres et au sommet les douze Prophètes, ceux-ci de taille moitié moindre. Sur le baldaquin central se dresse l'Enfant Jésus, tenant le globe terrestre entre ses mains. Outre cette œuvre élégante, d'une harmonieuse composition et d'une grande richesse de détails, on présume que Peter Vischer collabora au vaste et beau *Monument de l'empereur Maximilien* à Innsbruck. Il exécuta encore un *Couronnement de la Vierge*, qui appartient à la cathédrale d'Erfurt et dont on voit une réplique à Wittenberg, un tombeau en bronze pour la cathédrale de Ratisbonne, et diverses plaquettes, dont un *Orphée*.



Cathédrale d'Innsbruck.

LA REINE MARIE-BLANCHE

Statue en bronze du tombeau de l'empereur Maximilien.

LA PEINTURE

Il y avait en Allemagne une peinture très riche, très développée, ayant ses caractères propres, qui s'étaient affirmés dans les écoles du moyen âge lorsque survint la Renaissance. L'influence flamande — celle des van Eyck par exemple — s'était fait sentir déjà. Au réalisme foncier des écoles allemandes, qui s'accorde d'ailleurs fort bien avec une imagination tout à fait fantaisiste, l'influence italienne vint ajouter le souci d'une beauté nouvelle et ouvrir des horizons inconnus. En même temps, le mouvement des esprits qui suivit la découverte de l'imprimerie et la Réforme avait sa répercussion dans la peinture, modifiait les idées des artistes et, en leur donnant de plus larges conceptions et un plus vaste choix de sujets, ne laissait pas d'agir encore par là sur la technique.

On regarde Hans Burgkmair (né à Augs-



Phot. Brogi. Musée des Offices, Florence.

ALBERT DURER. — L'ADORATION DES MAGES

bourg en 1472, mort en 1531) comme le premier artiste allemand qui ait rapporté d'un voyage au delà des monts les préceptes des peintres italiens. A partir de 1508, date de son retour à Augsbourg, ses tableaux perdent un peu de leur aspect tout gothique. Les fonds d'or, selon la tradition du moyen âge, font place à des fonds de paysage mis soigneusement en harmonie avec le sujet principal du tableau : ainsi dans le *Saint Jean à Pathmos*, de la pinacothèque de Munich. Burgkmair était même assez pénétré des idées de la Renaissance pour peindre en 1529 une *Bataille de Cannes*.

A Nuremberg, où nous avons vu l'architecture et surtout la sculpture atteindre un haut degré de perfection, la peinture n'était point négligée non plus. Mais l'École de Nuremberg devint particulièrement célèbre pour avoir compté le plus grand maître de la Renaissance allemande, Albert Dürer (1471-1528).



Pinacothèque de Munich.

PORTRAIT D'ALBERT DURER PAR LUI-MÊME

Celui-ci avait reçu sa première éducation d'art de son père, qui était orfèvre, puis était entré dans l'atelier de Michel Wolgemut, où persistaient les traditions du moyen âge.

Dans l'œuvre considérable de Dürer, il faut distinguer deux parts : la peinture et la gravure ; rappelons pour mémoire ses travaux théoriques sur la géométrie, la fortification, les proportions du corps humain : ils lui donnent quelque ressemblance avec un autre souverain maître de la Renaissance, Léonard de Vinci.

Dürer, dont on a des œuvres datant de sa première jeunesse (ainsi son célèbre portrait à la mine d'argent, à l'âge de treize ans), étudia longtemps, d'après ses maîtres préférés, parmi lesquels il faut citer Schongauer et Mantegna, qu'il a souvent imités. C'est sous l'influence de ce dernier qu'il peignit ses premières toiles : l'*Ensevelissement du Christ*, la *Vierge avec l'enfant*, *Saint Sébastien* et *Saint Antoine* du musée de Dresde, et le *Combat d'Hercule avec les oiseaux du lac Stymphale* (à Nuremberg), celle-ci de très petites dimensions.

En 1506 se place son séjour à Venise. Il y apprit à manier le clair-obscur et en rapporta son dramatique *Crucifiement* du musée de Dresde. Son *Jésus disputant avec les docteurs* (palais Barberini) date à peu près du même moment. L'*Adoration des mages* est la plus belle et la plus expressive des œuvres de cette période : originalité de la conception, harmonie et variété de la composition, recherche et soin du détail, tous les caractères de la peinture de Dürer y sont réunis. Il ne gagnera plus qu'une science plus parfaite, une fantaisie encore plus riche et une imagination plus nourrie. Dans sa *Fête du Rosaire*, exécutée sur la commande des marchands allemands de Venise, qui est aussi de 1506 et a d'ailleurs beaucoup souffert, la légende veut qu'il ait entrepris de montrer tout ce dont un artiste allemand est capable : c'est bien alors, en effet, que son génie arrive au plein épanouissement.

Parmi ses tableaux à sujets religieux, citons encore une *Assomption* et une œuvre célèbre du musée de Vienne faite en 1511 : les *Saints adorant la Trinité*, qui représente Dieu le Père, entouré d'anges et de saints à qui se joint la communauté chrétienne et qui porte entre ses bras la croix à laquelle est attaché le Christ. Plus bas, au milieu d'un vaste paysage, Dürer s'est représenté lui-même appuyé contre une table.



Phot. Braun, Clément et Cie. Musée de Bâle.

HANS HOLBEIN. — LAÏS CORINTHIACA

Un autre ensemble de peintures montre avec quel soin il étudiait le nu, en connexité avec ses théories sur les proportions du corps humain : la pièce la plus fameuse en est l'*Adam et Ève* du musée de Madrid, qui date de son retour de Venise, ou encore sa *Lucrèce* de la pinacothèque de Munich, qui révèle l'attrait de l'antique sur son esprit.

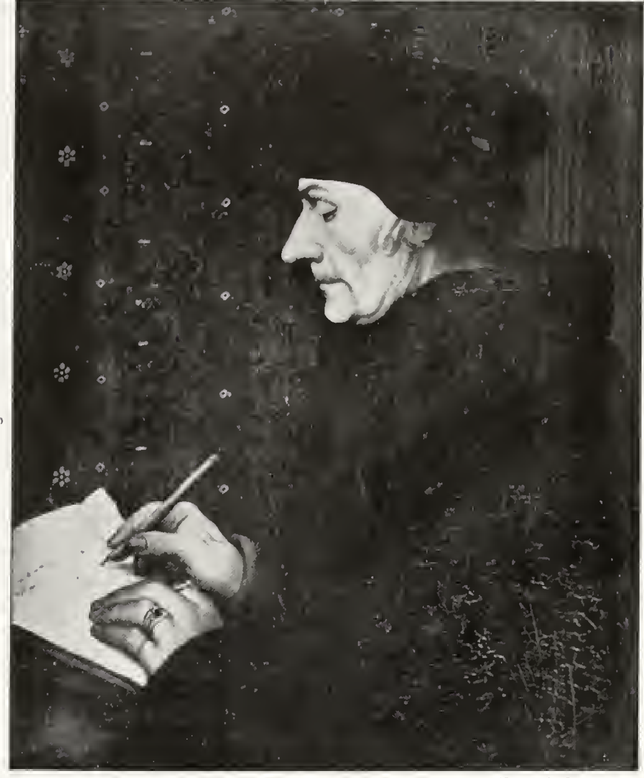
Albert Dürer se montra aussi portraitiste excellent : rien n'était plus conforme à la nature de son génie. On possède son propre portrait, ceux de sa femme, de son père, de son maître Wolgemut, le portrait de cardinal, du Louvre, les portraits de Kleberger,

à Vienne, d'Albert de Brandebourg, de Frédéric le Sage, d'Érasme de Rotterdam, etc. Après son voyage aux Pays-Bas (1521), il exécuta le portrait du patricien nurembergeois Jérôme Holzschuher (musée de Berlin), qui exprime de la manière la plus parfaite son génie et réunit toutes ses qualités de réalisme attentif et minutieux, en même temps que d'exécution large.

La dernière œuvre peinte qu'ait produite Dürer, ce sont les *Quatre Apôtres* ou les *Quatre Tempéraments*, auxquels il avait longtemps travaillé. Cette œuvre célèbre, qui se trouve aujourd'hui à Munich, était destinée dans la pensée du maître à affirmer son adhésion au protestantisme, car les quatre apôtres qu'il a choisis — saint Jean, saint Pierre, saint Paul et saint Marc — sont aussi ceux à qui Luther avait demandé la doctrine chrétienne pure et originelle.

L'œuvre gravé de Dürer égale son œuvre peint par l'originalité et le génie : il le dépasse par le nombre et par la fécondité de l'invention. Ses gravures, où une scrupuleuse observation de la nature s'unit à la pleine fantaisie d'une imagination germanique, forment un incomparable ensemble. Le premier recueil qu'il publia fut une *Apocalypse*, qui date de 1498, par conséquent de sa jeunesse, et où sa manière s'affirme déjà avec netteté, notamment dans les pages qui représentent les quatre Cavaliers apocalyptiques et la Lutte de l'archange saint Michel avec le Dragon.

Une *Passion du Christ* et une *Vie de la Vierge* suivirent, puis une *Grande Passion* en douze feuilles, une *Petite Passion* en trente-six et une *Vie de la Vierge* en dix-neuf. Cependant Dürer, avançant dans sa carrière, se préoccupait à la fois de perfectionner la technique de la gravure et d'exprimer par son crayon des idées et des sentiments plus délicats et plus élevés; trois planches représentent particulièrement ces tendances : *le Chevalier, la Mort et le Diable*, où Dürer a symbolisé l'homme d'action qui ne craint rien fors Dieu; la *Mélancolie*, qui doit nous persuader de l'impuissance et des limites du savoir humain; enfin *Saint Jérôme dans sa cellule* enseigne que la paix du cœur et de l'esprit ne se trouve que dans l'étude de la vérité révélée.



Musée du Louvre.

HANS HOLBEIN. — PORTRAIT D'ÉRASME

Du nom de Dürer est inséparable celui de Hans Holbein le Jeune. Né en 1498 à Augsbourg, le souvenir des maux et des difficultés qu'y avait endurés son père le détermina à quitter de bonne heure sa ville natale. Il se rendit en 1515 à Bâle, où il dut, pour vivre, exécuter toute espèce de travaux : notamment un dessus de table représentant des scènes populaires, puis l'enseigne d'un maître d'école. Bientôt il créa une œuvre originale et remarquable en illustrant à la plume l'*Éloge de la Folie* d'Érasme.

C'est comme portraitiste que Holbein le Jeune révéla son génie. Il garde, très accusé, le caractère réaliste propre à l'Ecole allemande, mais il y mêle une harmonie, une noblesse, un certain idéalisme enfin, que nous avons remarqués déjà à l'état de tendance chez son père, Holbein le Vieux, et qui attestent la meilleure influence classique.

Les portraits d'Amerbach, de Froben, du bourgmestre Meier et de sa femme, sont les premiers que l'on connaisse de sa main. Plus tard il peignit le portrait de sa femme et de ses enfants. Le célèbre profil d'Erasme (au musée du Louvre et à Bâle) est peut-être son chef-d'œuvre par son exécution vigoureuse et sa composition concentrée.

Outre les portraits, Hans Holbein



National Gallery, Londres.

HANS HOLBEIN. — LES AMBASSADEURS



LUCAS CRANACH. — MADONE SOUS LES SAPINS.

peignit encore des scènes religieuses. Le *Christ mort* du musée de Bâle est d'une vérité d'expression, d'un strict naturalisme, qui seraient presque effrayants. Mais le plus beau des tableaux religieux de Holbein c'est, sans conteste, la *Madone du bourgmestre Meier*, dont l'original se trouve au château grand-ducal de Darmstadt et une bonne réplique à Dresde. La Vierge, dont les traits ont une finesse et une pureté admirables, est debout, dans une attitude à la fois noble et douce, tenant l'Enfant Jésus entre ses bras. A ses côtés sont agenouillés, d'une part, le bourgmestre et ses deux fils; de l'autre, ses deux femmes et sa fille. Ce mélange de figures idéales et réelles, le sentiment qui anime ce tableau, son exquise composition lui confèrent tous les caractères d'un chef-d'œuvre. La *Vierge* entourée de saint Ursin et de saint Martin qui est au musée de Soleure pourrait presque lui être égalée. Une *Sainte Cène* et une *Passion* au musée de Bâle montrent que Holbein a connu certainement les peintres de l'École de Milan et de l'École de Padoue. Quoique certains biographes soutiennent le contraire, on peut croire qu'il visita l'Italie vers 1525.

A l'automne de 1526, Holbein se rendit en Angleterre, où il espérait exercer plus fructueusement son métier de peintre. Son espérance ne fut pas trompée : il fut accueilli avec la plus grande faveur. Revenu à Bale en 1529, il ne tarda pas à retourner à Londres où il entra au service du roi Henri VIII et devint le peintre officiel de la cour. Attaché désormais presque uniquement à la peinture de portraits, il peignit à plusieurs reprises la famille royale d'Angleterre (*Henri VIII*, *Jane Seymour*, *Anne de Clèves*), les grands seigneurs anglais et divers personnages, tels que le *Sieur de Morette* (à Dresde), le *Marchand Gisze* (à Berlin) et le *Fauconnier royal Robert Cheseman* (à la Haye). C'est à Londres que Holbein mourut en 1543.

L'œuvre gravé de Holbein, sans égaler celui de Dürer, ne laisse pas d'être original et important. Dans ses *Simulacres de la Mort* exécutés en 1527, mais publiés seulement pour la première fois à Lyon en 1538, on retrouve l'idée si souvent exprimée au moyen âge, et sous les formes les plus expressives, de l'égalité de tous devant la tombe. A côté de ce recueil célèbre, il faut encore citer les *Images de l'Ancien Testament* et une *Histoire de la Passion*, en dix feuilles, du naturalisme le plus émouvant.

Aux noms de Dürer et de Holbein on a coutume d'associer dans la Renaissance allemande celui de Lucas Cranach, à qui ces deux maîtres sont pourtant incomparablement supérieurs. Mais la part que Cranach prit à la Réforme, son amitié avec les principaux chefs de ce mouvement, dont il a laissé de vivants portraits, et son attachement aux princes de Saxe lui ont valu une forte popularité.

Ce peintre, qui s'appelait proprement Lucas Müller, fit sien le nom de sa ville natale, Cranach, en Franconie, où il naquit en 1472. Peintre de la cour de Frédéric le Sage en 1504, citoyen et même bourgmestre de la ville de Wittenberg, foyer de la Réforme, attaché plus tard au service de Frédéric le Magnanime, il partagea sa captivité à Augsbourg après la malheureuse guerre de Smalkade et le suivit enfin à Weimar, où il mourut en 1553.

Un *Repos en Égypte*, daté de 1504, est la première œuvre qu'on lui attribue avec certitude. Chose remarquable, Cranach semblait à ce moment plus pénétré des formes et de l'esprit de la Renaissance qu'il ne le fut plus tard. En avançant dans sa carrière, on le voit en effet accentuer jusqu'à la gaucherie et à la naïveté son réalisme. Son coloris, d'abord harmonieux et fondu, se fait plus pauvre. Il rétrograde peu à peu vers les procédés des vieilles écoles du moyen âge allemand.

Des nombreux sujets religieux qu'il a peints, les premiers appartiennent à la manière qu'on pourrait appeler catholique : telles sont la *Madone aux raisins* de Munich, la *Vierge sous le pommier* de Saint-Pétersbourg. Peu à peu, les madones, qu'il a exécutées en très grand nombre, perdent leur caractère idéal pour prendre l'air simple, affable et raisonnable des ménagères allemandes. Cranach apparaît ainsi comme un artiste tout à fait national. A sa seconde manière, d'inspiration protestante, appartiennent des œuvres comme la *Loi et la Grâce*, la *Chute et la Rédemption*, dans l'église de Wittenberg, et, au même lieu, une vaste peinture où l'on voit, au centre, la *Sainte Cène*, tandis qu'à gauche Mélanchthon baptise, à droite Bugenhagen lie et délie, et Luther prêche dans la partie inférieure. L'église paroissiale



Musée de [illegible]

LUCAS CRANACH.

PORTRAIT DU DOCTEUR SCHEURING


Musée de Heidelberg.
LUCAS CRANACH. — PORTRAIT D'HOMME

de Weimar possède une œuvre à peu près pareille qui représente le Christ crucifié et, au pied de la croix, Luther et Cranach lui-même, qui reçoit le sang divin.

A côté de ces œuvres symboliques, Cranach a laissé de nombreux portraits, d'un réalisme indiscutable, qui sont de précieux documents historiques: il a fixé ainsi pour la postérité les traits de Luther, de Mélanchthon, de Catherine de Bora, des princes de Saxe, etc.

On trouve encore dans son œuvre de nombreux sujets antiques et mythologiques, mais dont l'esprit est loin d'être classique: *Vénus et l'Amour*, *Diane et Apollon*, le *Jugement de Pâris*, *Hercule et Omphale*, et de nombreuses *Lucrèces*, selon la coutume des ateliers du temps. Cranach n'y voyait d'ailleurs qu'un motif d'études sur le corps humain, qu'il poursuivait dans un esprit de naturalisme de plus en plus consciencieux et accusé.


Phot. Hanfstaengl. Musée de Berlin
CHRISTOPHE AMBERGER.
PORTRAIT DE CHARLES-QUINT

Après ces trois grands maîtres, qui résument la Renaissance allemande, il faut encore nommer les artistes secondaires qu'ils ont inspirés ou formés.

Holbein, par sa vie errante, s'attacha peu de disciples. Pourtant, à Bâle et dans la Suisse allemande, son influence agit sur quelques peintres, dont le plus marquant est Nicolaus Manuel Deutsch, de Berne, d'un talent multiforme et qui peignit une *Danse des morts* dans l'esprit de la Réforme, vive satire dirigée contre le clergé romain.

L'influence de Dürer fut incomparablement plus étendue. On la discerne déjà à quelque degré dans l'École souabe, remarquable par le nombre et la qualité de ses peintres. Nous avons vu qu'à Augsbourg Hans Burgkmair fut à certains égards un précurseur. Christophe Amberger fut aussi un portraitiste remarquable. Ulm fut surtout le centre d'une grande activité artistique au XVIe siècle. Martin Schaffner, dont les œuvres, qui représentent toujours des sujets religieux, expriment dans une harmonieuse


Musée de Berlin
ALTDORFER. — LA SAINTE FAMILLE A LA FONTAINE

composition toute la sensibilité des âmes germaniques, en est le plus illustre peintre, avec Bernard Strigel, longtemps connu sous le seul nom de « maître de la collection Hirscher », et dont le tableau le plus expressif est un portrait de l'empereur Maximilien entouré de ses fils. Chez Mathias Grünewald, d'Aschaffenbourg, un séjour en Alsace ajouta l'influence de Schongauer, à l'expression souriante et tendre, à la puissance dramatique, à la fougue du coloris. C'est surtout dans le retable d'Isenheim (au musée de Colmar) qu'éclate son originalité : il s'y révéla le plus étonnant coloriste, le plus saisissant des maîtres de la fantaisie.

Mais il est un autre groupe d'artistes sur qui l'influence d'Albert Dürer fut tout à fait évidente et profonde. Hans Baldung, surnommé Grün (vert), se montre un pur disciple du maître nurembergeois et dans l'inspiration et dans l'exécution (retable de Fribourg). Près de lui Hans Schæuffelein, de Nordlingen, peut être considéré comme le vrai successeur de Dürer, dont il fut longtemps l'élève et le compagnon, et qu'il imita dans sa peinture mais surtout dans son œuvre gravé, qui est considérable et comprend, outre un célèbre recueil, *le Livre de prières du comte*

d'Œttingen, de nombreuses illustrations faites pour les éditeurs d'Augsbourg et de Bâle. Albrecht Altdorfer compte aussi parmi les premiers élèves de Dürer, dont l'empreinte se marque sur les paysages dont ce peintre formait le fond de ses tableaux.

La génération suivante compta encore des disciples de Dürer, connus surtout en gravure sous le nom de « petits maîtres ». A leur tête se trouve Georges Pencz, né vers 1500 et qui exécuta d'après les cartons de Dürer les peintures de l'hôtel de ville de Nuremberg. On estime surtout de lui des gravures, qui sont d'un fini merveilleux ; elles illustrent quelquefois des sujets bibliques, mais surtout, dans le plus pur esprit de la Renaissance, des scènes de la mythologie antique, de l'histoire et de la légende romaines et grecques : ainsi la planche célèbre où il a représenté Compospe en cavalière, avec Aristote pour monture, guidant le philosophe du frein et du fouet. Comme Pencz, les frères Beham, nés aussi vers 1500, firent en leur œuvre gravé la part infiniment plus grande aux sujets symboliques, comme les aimait Dürer, ou aux scènes mythologiques qu'aux sujets purement religieux.



Dôme d'Ulm.

MARTIN SCHAFFNER.
LA FAMILLE DE LA VIERGE

D'autres artistes de la Renaissance allemande échappent à ces influences des maîtres nationaux. Jan Joest, dont les œuvres principales se trouvent à l'église de Calcar, montre par sa soigneuse étude des jeux de physionomie, de l'expression des sentiments et des caractères qu'il fut à l'école des Flamands. Le Maître de la *Mort de Marie* (musées de Cologne, de Munich, etc.), dont on retrouve le pinceau en des œuvres nombreuses, a fait percer l'influence italienne dans ses formes élégantes et riches, sa composition parfaite, son goût des beaux jardins, des appartements ornés, des vêtements somptueux. On présume d'ailleurs qu'il séjourna longtemps en Italie, car on retrouve de ses œuvres jusqu'à Gênes et à Naples. A ce dernier représentant de l'Ecole de Cologne se rattache Barthélemy Bruyn, auteur de tableaux religieux au coloris lumineux, de poétiques paysages et de portraits énergiques.

LES ARTS MINEURS

La Renaissance allemande fut marquée par une très grande activité dans le domaine de l'ornementation. Les praticiens d'outre-Rhin y montrèrent une originalité qui dépasse celle des sculpteurs et des peintres, car on ne peut guère retrouver dans leurs œuvres d'influence étrangère. Moins fines, moins brillantes que celles que produisaient dans le même temps la France et l'Italie, elles ont par contre des qualités de vigueur dans l'exécution, de plénitude et de délicatesse aussi qui les mettent hors de pair. D'ailleurs les plus grands artistes, les Dürer, les Holbein, ne dédaignaient pas de dessiner des projets de meubles ou d'armes, de décorer des maisons et ne contribuèrent pas peu à la formation d'un style original.

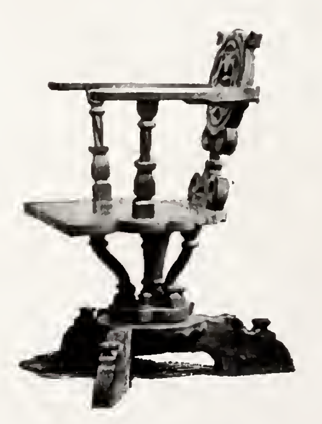
Pour les MEUBLES, les artistes allemands, rompant avec les coutumes du moyen âge, s'approprièrent la riche ornementation de la Renaissance ; mais bientôt, suivant leur propre impulsion, ils créèrent des modèles plus graves et plus lourds. L'alliance de l'ébène et de l'ivoire, importée d'Italie, eut un vif succès et connut bientôt aussi des destinées nouvelles. Les sièges, pour lesquels bien des formes neuves sont inventées, sont d'ordinaire revêtus de cuir richement décoré : d'où un grand essor donné à cet art, qui a produit aussi de magnifiques reliures.

La POTERIE, toujours très honorée en Allemagne, prit alors un développement inaccoutumé. A Nuremberg, dans le Tyrol, dans la Suisse allemande (marque de la famille Pfau à Winterthur), le grès et le verre furent décorés avec art. C'est de là que venaient ces poêles immenses, ornés de toute espèce de motifs et de figures et qui étaient l'orgueil des maisons allemandes. Pour les coupes, les cruches, les vidrecomes, qui décorent encore les salles à manger et témoignent d'une vie plantureuse et de grandes « beuveries », les formes les plus imprévues furent inventées : il n'était pas plus rare d'y voir des figures allégoriques ou symboliques que des figures religieuses ou historiques. C'est alors que commença la mode des célèbres verres de Bohême.

La PEINTURE SUR VERRE fut également en grande vogue, et de l'usage religieux avait passé dans la décoration des édifices civils ou privés. Holbein dessina souvent des modèles de vitraux. D'autres artistes, comme Tobias Stimmer, Christophe Maurer, Daniel Lindmeyer, se sont illustrés dans cet art. C'est surtout dans la Suisse allemande que leurs projets étaient le plus finement exécutés.

Les ateliers des riches villes d'Augsbourg et de Nuremberg produisaient aussi de belles pièces d'ORFÈVRERIE et des bijoux du plus grand prix. La postérité a gardé le nom de quelques-uns de ces orfèvres : Wenzel Jamnitzer, auteur d'un service de table fameux, joyau de la collection Henry de Rothschild à Paris ; David Attemstetter, Hans Pesolt. Tous travaillaient de préférence les métaux précieux ; mais le bronze, le cuivre n'étaient pas dédaignés, ni surtout l'étain, dont on a des pièces remarquables, souvent avec des figures très travaillées. Les forgerons et les armuriers, à qui Dürer proposait de si élégants modèles, ont également exécuté de beaux travaux. En somme, tous les arts décoratifs de l'époque expriment l'état d'opulence de l'Allemagne, que n'allaient pas tarder à remplacer les ruines de la guerre de Trente ans.

JACQUES BAINVILLE.



LA CHAISE DE MARTIN LUTHER



MARTIN SCHONGAUER. — LA FUITE EN ÉGYPTE

ALBERT DURER. — LA VIERGE ET L'ENFANT



ALBERT DURER. — LA PROMENADE



LE PALAIS-MONASTÈRE DE L'ESCURIAL

LA RENAISSANCE EN ESPAGNE



Phot. Olivan.

LA MAISON DE LAS CONCHAS, A SALAMANQUE

A la suite de l'Italie, l'Espagne subit en ARCHITECTURE l'ascendant de Vitruve; mais, beaucoup moins enthousiaste que Rome et Florence du paganisme archéologique, elle se garde de se mettre à la remorque de l'antiquité et délaisse le symbolisme mythologique, dont elle n'a cure. Aux monuments grecs et latins, elle n'emprunte que des motifs décoratifs, tels que trophées, urnes, rostres, guirlandes, médaillons, cassolettes, dont ses architectes néanmoins ne tardent guère à abuser.

Épris de lignes contournées et confondant la profusion avec la richesse, les architectes espagnols traitent trop souvent un édifice, quelque vastes qu'en soient les proportions, comme une pièce d'orfèvrerie, d'où le nom de style « plateresque » donné à l'architecture de la Renaissance ibérique. Ses productions n'en sont pas moins des plus remarquables. Parmi celles-ci, il convient de faire une place à nombre de ses cathédrales.

Commencée en 1401, terminée seulement en 1519, la cathédrale de Séville renferme des parties appartenant à la Renaissance dues à Juan Norman, un Français peut-être, s'il faut s'en rapporter à son nom, qui dirigea sa construction en 1462, et à ses successeurs, Pedro de Toledo, Francisco Rodriguez, Juan de Hoces, Ximon, Alfonso Rodriguez et surtout à Gil de Ontañon. Celui-ci édifia aussi en 1517 la coupole de la cathédrale de Salamanque et éleva encore en 1525 la cathédrale de Ségovie, une des dernières églises bâties dans la forme gothique, mais avec l'esprit de la Renaissance.

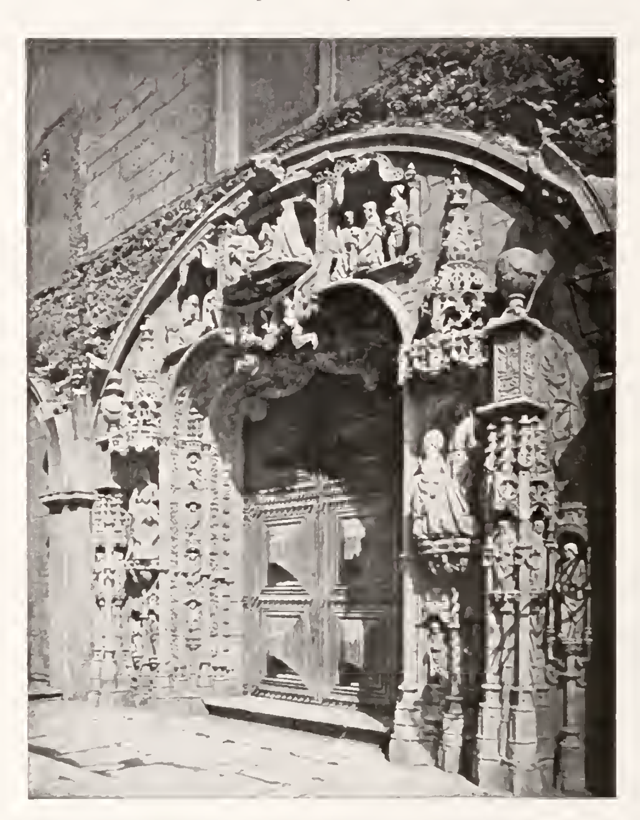
La cathédrale de Tolède, quoique ogivale dans son ensemble, renferme, elle aussi, des adjonctions de la Renaissance. En 1459, Anequin de Egas, venu des Pays-Bas et dont le véritable nom est Hautje van der Eycken, élève sa célèbre porte des Lions; sa grande tour, commencée au XVe siècle, n'est achevée qu'au XVIe. Bien d'autres monuments appellent notre attention à Tolède : d'abord l'église de Saint-Jean des Rois, dont le chevet est une



PORTE DE L'HÔPITAL DE SANTA CRUZ, A TOLÈDE

merveille; élevée en 1477, dans le style ogival, prêt à disparaître, par Jan Was — encore un Flamand — que les Espagnols appellent Guas; puis l'hôpital de Santa Cruz, fondé en 1504 par le cardinal Mendoza, œuvre de Enrique de Egas, fils d'Anequin, qui y allie le style gothique à sa dernière période avec celui de la Renaissance; l'Alcazar ou palais de Charles-Quint, dû à ce même artiste et à son gendre Covarrubias, exécuté dans les mêmes données. A ce style composite appartiennent : à Guadalajara, le palais de l'Infantado; à Salamanque, les grandes et petites écoles, commencées sous le règne des rois catholiques, ainsi que la maison de « las Conchas », ainsi nommée en raison des innombrables coquilles dont sont couvertes ses murailles; à Séville, la salle capitulaire de la cathédrale, édifiée en 1530 par Diego de Riaño et Martin de Gainza, dans le plus pur style plateresque. Le fameux monastère de Belem, élevé par l'architecte Boytaca près de Lisbonne, dont la première pierre fut posée en 1500, est un mélange assez hybride des styles sarrasin, byzantin et Renaissance italienne, entés sur une base de système ogival. Sa tour massive, la porte de sa chapelle d'une richesse inouie ainsi que les détails de sa construction sont peut-être plus étranges que réellement beaux. Le couvent et le palais de Thomar, rebâtis vers la même époque, témoignent des mêmes défauts et des mêmes qualités.

L'Ayuntamiento de Séville, commencé sous Charles-Quint et achevé vers le milieu du XVIe siècle, ainsi que l'hôpital de la Sangre, construit hors des murs de la ville en 1546, par les architectes de la salle capitulaire de la cathédrale, offrent, ce dernier édifice tout particulièrement, des profils et des lignes plus sévères. Cette sévérité s'accentue plus tard dans l'Escurial, bâti sous l'inspiration de Palladio, par Juan Bautista de Toledo et Juan de Herrera, dans un caractère froid et presque glacial, avec des profils rigides, sans moulures ni ornements d'aucune sorte. La façade de la cathédrale de Valladolid, commencée en 1585, et la Lonja de Séville, due encore à Herrera, achevée seulement en 1598, montrent les mêmes préoccupations.



PORTE PRINCIPALE
DE L'ÉGLISE DES HIÉRONYMITES, A BELEM

L'art si naturaliste et si humain des Flandres s'intronisa sans difficulté en Espagne; les artistes nationaux s'assimilèrent vite ce style si bien fait pour être compris dans la Péninsule ibérique. Dès la seconde partie du XVe siècle, la SCULPTURE castillane élève ces merveilleuses stalles et ces fastueux retables qui demeurent une des principales gloires de l'art espagnol. A cette même époque, Gil de Siloé sculpte le sarcophage de Juan de Padilla et les célèbres mausolées du roi Juan II, de sa femme Isabelle et de l'infant Alonso, son fils, dans la chapelle de la chartreuse de Miraflorès, près de Burgos, dont il exécute en 1449 le grand retable en collaboration avec Diego de la Cruz. Le ciseau, aux confins de la Renaissance, n'a rien produit de plus hardi, de plus puissant et aussi de plus délicat. Juan Aleman, vers 1462, et le maestro Egas, en 1466, sont occupés à la cathédrale de Tolède. La cathédrale de Séville ne reste pas en arrière de son aînée; dès 1453 Lorenzo Mercadante de Bretaña sculpte le mausolée du cardinal Cervantès, dont les figures ont déjà quelque chose de la largeur d'exécution des maîtres qui vont suivre.

A l'aurore du XVIe siècle, trois grands artistes surgissent, que leur génie fait les égaux des maîtres de la Renaissance italienne et française : Philippe de Bourgogne, Alonso Berruguete et Bartolomé Ordoñez, que peu après Gaspar Becerra devait égaler. De l'influence exercée par le talent d'essence flamande et bourguignonne du premier, italienne des deux autres, combinée avec la sève et l'expansion nationale est sortie la sculpture de la Renaissance espagnole. Philippe de Bourgogne, appelé souvent Felipe de Vigarny, est né en France, à Langres. Dès 1498, il travaille à la cathédrale de Burgos; en 1502, il sculpte le grand retable de la cathédrale de Tolède et modèle ensuite les effigies du cardinal Cisneros et d'Antonio de Nebrija; de 1507 à 1512, de retour à Burgos, il taille les stalles de la cathédrale dont plus tard il élève et décore le transept; enfin revenu à Tolède, il exécute la moitié des grandes stalles de l'église métropolitaine — les petites sont de Rodrigo — dont l'autre moitié est l'œuvre de Berruguete. Outre ce splendide travail, ce dernier, né vers 1480 à Paredès de Nava dans les Castilles, modèle entre autres œuvres les bas-reliefs du palais de Charles-Quint à Grenade, les tombeaux d'Alonso Gutierrez et de sa femme, élevés dans l'église Saint-Martin de Madrid, en 1543 ceux du marquis et de la marquise de Posa, dans la cathédrale de Valence, et enfin celui du cardinal Tavera, dans l'église de l'hôpital d'Afuera à Tolède, un des plus beaux ouvrages de l'époque.

De Bartolomé Ordoñez, né à Burgos dans la seconde moitié du XVe siècle, on ne connaît que des monuments funéraires: les tombeaux de la famille Fonseca, dans l'église de Coca, près de Ségovie; de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle, dans la cathédrale de Grenade, et du cardinal Cisneros à Alcala de Henarès, tous chefs-d'œuvre taillés par lui en Italie.

Avant d'arriver à Gaspar Becerra, il convient de citer quelques sculpteurs du plus haut mérite. D'abord Domenico Alejandro Fancelli, de Florence, auquel sont dus les tombeaux des rois catholiques de la cathédrale de Grenade; le maestro Miguel, également de Florence, qui sculpte le sarcophage de don Diego de Hurtado de Mendoza, dans la cathédrale de Séville; son fils, Micer Antonio, qui travailla presque toute sa vie pour cette célèbre basilique; Juan de Nola, né à Naples, qui, en 1525, érigea dans l'église de Bellpuig, en Catalogne, le tombeau de don Ramon de Cardona, dans le plus pur style italien. Damian Forment, resté gothique dans ses tendances, bien que né à Valence en plein XVe siècle, dota l'Aragon d'ouvrages puissants et délicats. Il exécuta le grand retable en albâtre de l'église de Notre-Dame del Pilar à Saragosse, et, en 1520, celui de la cathédrale de Huesca. Le porche de l'église Sainte-Engrâce de Saragosse, traité dans le même style, passe pour l'œuvre de Juan Morlanès, dont le fils, Diego, est l'auteur du retable de Saint-Bernard de la Séo de Saragosse et des tombeaux de l'archevêque Alonso d'Aragon et de sa mère, datés de 1552, d'un goût moins archaïque. Gabriel Joly, d'origine française, après avoir été étudier en Italie, s'établit en 1536 à Teruel, qu'il remplit de ses ouvrages; vers 1537, Juan de Badajoz orne de médaillons et de bas-reliefs d'un goût délicat et fin le fameux monastère de San Zoil de Carrion de los Condes.



STALLE DE LA CATHÉDRALE DE TOLÈDE



Musée de Burgos.

GIL DE SILOÉ — STATUE DE DON JUAN DE PADILLA

Gaspar Becerra (1520-1570) fut à la fois peintre, sculpteur et architecte. Après avoir été en Italie, où il resta jusqu'en 1556, il revint en Espagne, où il fut d'abord occupé par Philippe II aux décorations de l'Alcazar de Madrid et du palais du Prado. L'œuvre qui fit le plus pour sa réputation est sa célèbre statue de Notre-Dame de la Solitude, taillée dans un tronc d'arbre. L'influence de Gaspar Becerra, plus imprégné qu'aucun autre artiste castillan de l'étude de l'art florentin, a été énorme sur ses contemporains.

Parmi les sculpteurs les plus marquants de la seconde moitié du XVI[e] siècle, il faut citer les deux Nicolas de Vergara, occupés à la cathédrale de Tolède; Francisco Giralte, né à Palencia, appelé à Madrid en 1547 par l'évêque don Gutierre de Vargas Carbajal, pour construire le grand retable de la chapelle de l'évêque, contiguë à l'église Saint-André; Juan de Valenzuela, Pedro de Valdelvira, Diego de Siloé, fils de Gil de Siloé, qui, abandonnant les errements paternels, embrassa, lui aussi, les idées italiennes; Bartolomé Morel, fondeur autant que sculpteur, qui, en collaboration avec Pedro Delgado et Juan Giralte, est l'auteur du fameux *Triunfo* de bronze de la cathédrale de Séville; seul, il modela et fondit le magnifique lutrin de cette superbe basilique, daté de 1576, ainsi que la statue de la *Foi* dressée au sommet de la Giralda; enfin l'Italien Pompeo Leoni, à qui l'on doit les statues en bronze doré des tombeaux de Charles-Quint et de Philippe II, à l'Escurial.

Esteban Jordan et Juan de Juni ferment le XVI[e] siècle; Gregorio Fernandez et Juan Bautista Monegro ouvrent le XVII[e]. Les ouvrages de ces artistes se ressentent du mauvais goût qui commence à régner; mais, malgré leurs attitudes forcées, par la largeur et la fermeté de leur exécution, leurs productions n'en restent pas moins des œuvres de premier ordre.



Phot. Huerta. Palais de l'Escurial.

POMPEO LEONI.
STATUES DE L'EMPEREUR CHARLES-QUINT, DE SA MÈRE ET DE SES SŒURS

Le réveil de la PEINTURE suscité en Italie par Cimabué et Giotto, dans les Pays-Bas par les frères van Eyck et Memling, ne tarda guère à avoir son contre-coup en Espagne. Il fut d'abord de caractère flamand. Rien d'étonnant à cela. Jan van Eyck était venu à Lisbonne en 1528 et d'autres artistes des bords de la Meuse et de l'Escaut, tels que Roger van der Weyden (?-1464), Christophe d'Utrecht (1490), Antoine de Hollande (1493), Olivier de Gand (1499), l'énigmatique Juan Flamenco, Juan de Burgos, etc., ont laissé une trace brillante dans la Péninsule. En 1445, Luis Dalmau exécute à Barcelone le fameux tableau des Conseillers de la cité devant la Vierge, saint Cucufa et sainte Eulalie; plus tard, en 1470, Fernando Gallegos, né à Salamanque vers le milieu du XV[e] siècle, qui passe pour l'élève de Petrus Cristus, dont on trouve dans les Castilles des œuvres importantes, peint pour la cathédrale de Salamanque un retable en six panneaux représentant la Vierge avec l'Enfant Jésus dans les bras, et divers saints. Ces deux ouvrages sont d'une inspi-



Musée du Prado. Madrid.

SANCHEZ COËLLO.

PORTRAIT DE L'INFANTE ISABELLE-CLAIRE-EUGÉNIE

ration purement septentrionale. De nombreux artistes, de moindre valeur, marchent dans la même voie; mais l'influence italienne s'implante à son tour avec Juan Rodriguez et Garcia del Barco, qui, en 1476, brossent diverses compositions pour les couvents et palais d'Avila. C'est alors qu'apparait Antonio de Rincon, né à Guadalajara (1446-1500?), qui, après avoir séjourné en Italie, devint le peintre attitré des rois catholiques. On ne connaît comme absolument authentique de cet artiste, dont le style a quelque lointain rapport avec celui de Ghirlandajo, que le retable de l'église de Robledo de Chavela, consistant en dix-sept panneaux représentant des épisodes de la vie de la Vierge. Pedro Berruguete, père du fameux sculpteur Alonso Berruguete, peintre ordinaire de Philippe le Beau, et Santos Cruz, nés probablement tous deux aux environs de 1450, peignent, entre 1480 et 1490, sur les volets du retable de Saint-Thomas d'Avila, différents épisodes de vies de saints dominicains.

En Andalousie, Juan Sanchez Castro décore, en 1454, pour la cathédrale de Séville, dans le style flamand, le retable de *Sainte Lucie*, aujourd'hui détruit; son élève Juan Nuñez continue sa manière et est l'auteur d'une *Pietà* qui existe encore; un peu plus tard, en 1508, Alejo Fernandez exécute pour la même basilique différentes compositions empreintes d'italianisme; enfin Pedro Fernandez de Guadalupe brosse dans les mêmes données, toujours pour l'église métropolitaine, un retable dont le centre est occupé par une Vierge soutenant le Christ mort entourée de divers personnages. Diego Lopez, Alonso Sanchez et Luis de Medina couvrent, un peu plus tard, de peintures à fresques, purement italiennes, presque vénitiennes même, les murailles de l'Université d'Alcala de Henarès. Alvar Perez de Villoldo et Jean de Bourgogne, dont le nom indiquerait une origine étrangère, peignent dans la cathédrale de Tolède, en 1495, de grandes compositions à fresque, toujours dans le sentiment italien. Au même moment, l'Italien Barbanegra et les Flamands Anton Moor et Hieronymus Bosch, appelés en Espagne, y exercent une indéniable influence. Enfin, Alonso Berruguete, Correa, à qui l'on doit le tableau du maître-autel de l'église de Val de Iglesias et diverses autres compositions, Cervalho, né sans doute en Portugal dans les dernières années du xve siècle, l'auteur du portrait de l'infante Catherine sous les attributs de sa patronne, orientent de plus en plus l'École espagnole vers l'italianisme. Juan Calvo, Pelegret, élève de Polydore de Caravage, intronisent ce style en Aragon, où Pablo Esquarte, élève, paraît-il, du Titien, et Rolan de Mois s'établissent à leur tour. Ceux-ci furent bientôt suivis de Pedro Orfelin — peut-être d'origine bourguignonne, — de Pedro Micier, né à Sienne, s'il faut s'en rapporter à Martinez; de Francisco Olivès et de Jayme Segarra, qui avait conservé les procédés des gothiques. Pedro Guitart et Pedro Pablo, de concert avec Serafin, décorèrent en 1563 les portes de l'orgue de la cathédrale de Tarragone dans le plus pur style italien. Viennent ensuite Luis de Vargas (1502-1567), né à Séville, qui alla étudier en Italie et dont la cathédrale de sa ville natale renferme d'importants ouvrages; Pedro de Villegas Marmolejo (1520-1597), dont on montre diverses toiles dans le même sanctuaire; Alonso Sanchez Coëllo (1515-1590), né à Valence, élève d'Anton Moor, portraitiste ordinaire de la cour de Philippe II, et ses élèves Pantoja de la Cruz (1551-1609) et Felipe de Llaño (1550-1625); Luis de Moralès (1509-1586), à l'inspiration ascétique, qui ne quitta guère Badajoz, sa ville natale; Juan de Joanes — Vicente Macip — (1523-1579), originaire du royaume de Valence, dont les ouvrages sont empreints du mysticisme ombrien; Pablo de Cespedès (1538-1608), de Cordoue, poète et archéologue autant que peintre; Francisco Fernandez Navarrete (1526-1579), né à Logroño, connu plus généralement sous le surnom *del Mudo* (du muet), car ce grand artiste, dont les ouvrages rappellent ceux des Vénitiens, était atteint de cette infirmité; Domenikos Theotokopoulos, dit le Greco, né dans l'île de Crète en 1547 ou 1548, mort à Tolède en 1614, peintre, sculpteur et architecte, le seul qui eut l'honneur d'influencer Velazquez, ce qui n'était pas arrivé à Francisco Pacheco (1571-1664), le maître et le beau-père du grand peintre.

L'art de la FERRONNERIE brilla d'un éclat sans pareil en Espagne: de 1506 à 1537 Fernando Prieto, Sancho Muñoz, Juan de Yepès, Juan et Francisco de Salamanque, Bartolomé de Jaen, Diego Idrobo, Juan Delgado forgent les grilles de la cathédrale de Séville, tandis que de 1533 à 1561 prennent naissance celles de la cathédrale de Tolède. Les cathédrales de Palencia, de Cuenca, de Compostelle, de Burgos, la Sèo de Saragosse, l'église Saint-Just et Saint-Pastor d'Alcala de Henarès, renferment, elles aussi, de superbes ferronneries de la même époque.



Phot. Laurent. Musée du Prado, Madrid.

LE GRECO.

PORTRAIT DE DON RODRIGO VASQUEZ

L'ORFÈVRERIE a été une des branches de l'art dans lesquels le génie espagnol s'est le plus brillamment développé. Les églises de la Péninsule renferment encore aujourd'hui de merveilleuses custodias, de splendides châsses de la Renaissance. Deux artistes se sont particulièrement distingués en ce genre, Francisco Merino et Juan de Arfe. Après ceux-ci il faut au moins citer le gendre de ce dernier, Lermès Fernandez del Moral.

PAUL LAFOND.



Musée d'Amsterdam.

VAN DER HELST. — LE BANQUET DE LA GARDE BOURGEOISE

L'ART HOLLANDAIS DES XVIe & XVIIe SIÈCLES



Musée du Louvre.

PORTRAIT DE REMBRANDT PAR LUI-MÊME EN 1637

Pendant tout le cours du xve siècle, nous avons vu les peintres des Pays-Bas créer des chefs-d'œuvre qui semblent ne rien devoir à personne, des chefs-d'œuvre « nationaux », pour employer une expression qui recèle un germe d'erreur mêlé à une certaine dose de vérité.

A cette même époque, un grand nombre de peintres flamands avaient visité l'Italie et n'en avaient rapporté qu'une vive émulation, un vif sentiment de leur propre valeur. Au xvie siècle, le voyage en Italie est plus à la mode que jamais. Malheureusement, les peintres « italianisants » reviennent de là-bas avec la mémoire peuplée d'attitudes conventionnelles. Ce qui les a frappés dans les chefs-d'œuvre de Raphaël et de Michel-Ange, ce n'est pas la grande part de vérité noble qu'ils renferment, c'est la petite part d'exagération qu'on y trouve quelquefois, petite part qui devient très grande chez les successeurs de ces maîtres sublimes. Et c'est précisément à ces successeurs dégénérés que les peintres hollandais vont demander des conseils, des leçons, pis que cela, des exemples !

Hollandais, avons-nous dit. L'appellation est un peu prématurée. Mais les provinces qui composent la Hollande actuelle avaient déjà, dès le xvie siècle et même auparavant, des tendances et un caractère qui n'étaient pas identiques à ceux des provinces destinées à devenir la Belgique. Dès la seconde moitié du xvie siècle, la future Hollande luttait pour secouer le joug espagnol; elle devait y réussir. Les deux arts « hollandais » et « flamand », sans cesser d'avoir des caractères communs, se séparèrent de bonne heure. C'est l'art exclusivement hollandais que nous allons étudier, en lui donnant, pour la commodité du discours, un nom qui ne devait être le sien que plus tard.

L'histoire, comme la nature, offre toujours des lignes de démarcation peu tranchées. Il n'y a guère de précis, chez elle, que les conquêtes militaires, les asservissements officiels. Pour tout le reste, mœurs, croyances, mouvement philosophique, littéraire, artistique, les limites sont vagues et confuses. Entre l'art du xve siècle hollandais et celui du xvie, entre les peintres nationaux et les italianisants, il serait impossible d'établir une date de séparation précise.

Lucas de Leyde (1494-1533), graveur illustre, mais en même temps peintre de grand talent, créateur du tableau de genre, est encore profondément hollandais, bien qu'il ait subi, mais sans s'y asservir, l'influence d'Albert Dürer. Pieter Aertsen, de Haarlem, dit Pierre Le Long (1508-1575), dans sa peinture religieuse et ses grands tableaux de genre conserve la tradition nationale au milieu d'une véritable inondation d'italianisme, provoquée par Jan van Scorel (1495-1562), que cinq années seulement de séjour à Rome avaient converti au nouvel art.

Pendant que Maerten Jacobsz van Heemskerk (1498-1574), Cornelis Cornelisz, dit Cornelis de Haarlem (1562-1638) et la nombreuse famille des Bloemaert remplissaient la Hollande de compositions religieuses et mythologiques médiocrement adaptées de l'art italien, l'art national se perpétuait dans le portrait.

Nous ne pouvons citer tous les peintres qui au xvie siècle tra-



Musée du Louvre.

ANTONIO MORO. — PORTRAIT D'UN NAIN

duisirent dans des portraits de confréries, militaires ou autres, les physionomies énergiques de leurs contemporains. Notons seulement que, chez eux, au début, l'art de la composition est absolument nul. On dirait qu'ils réinventent la peinture et qu'ils n'ont jamais regardé les œuvres de leurs grands devanciers flamands ou hollandais. C'est ici que l'exemple des Italiens s'est montré utile, voire même nécessaire. Le plus grand portraitiste hollandais du XVIe siècle, Anthonis de Moor (1512-1577) fut un italianisant, comme le prouverait le seul nom d'Antonio Moro, qui lui est resté. Il emprunta aux grands Vénitiens la transparence de l'exécution, la noblesse des attitudes, aux grands Florentins leur impeccable sincérité. Voyez son *Nain* du Louvre, portrait de premier ordre d'après un modèle disgracié!

A mesure qu'on avance vers la fin du siècle, la portion bienfaisante de l'influence étrangère s'accentue dans les portraits collectifs. Les personnages deviennent plus élégants, l'air circule entre leurs groupes mieux ordonnés. Aert Pietersen (1550-1612), fils de Pierre Le Long, inaugure dans son pays, en 1603, les *Leçons d'anatomie*, dont l'origine est italienne; Michiel Jansz van Mierevelt (Delft, 1567-1641), peintre de la cour, continue, sans génie, mais avec une habileté extraordinaire, l'œuvre d'Antonio Moro.

Glissons sur des noms très remarquables pour arriver à Jan van Ravesteyn (1572-1657), dont les tableaux civiques font vraiment pressentir le siècle d'or hollandais, qui s'ouvre avec la nouvelle école de Haarlem.

Jusqu'à Frans Hals, les portraits collectifs, malgré des qualités de premier ordre, conservaient encore quelque chose d'un peu apprêté. L'aisance, telle fut la qualité dominante de Frans Hals (1580-1666). On peut trouver ailleurs, et même en Hollande, des maîtres qui ont exprimé avec une sincérité plus profonde, une fidélité plus pénétrante le caractère des modèles qu'ils avaient sous les yeux; mais aucun n'a su grouper aussi librement ses personnages, leur communiquer à un tel degré la vie et le mouvement. Il y a de la photographie instantanée — si vous me pressiez un peu, je dirais du cinématographe — dans plusieurs de ses *Réunions d'officiers* du musée de Haarlem. Avec l'âge, il s'apaisera. Il mettra dans l'effet général, sinon dans l'exécution de ses derniers ouvrages, le calme que la vieillesse met dans la vie. Ses *Régentes* (1664), du même musée, donnent l'impression d'une géniale ébauche que Rembrandt, à cette même date, n'aurait pas hésité à signer.

L'œuvre de Frans Hals est considérable, mais assez difficile à distinguer dans le détail, malgré la facture si caractéristique du maître. C'est qu'il eut autour de lui neuf enfants ou petits-enfants (le plus connu est Frans Hals le fils), dont plus d'un, sous sa direction, fit d'excellents portraits. Son influence fut grande et durable. Il créa toute une pléiade de peintres de corps de garde, de conversations, de scènes en plein air. Citons les plus connus : Dirk Hals, frère cadet du maître; Esaïas van de Velde (mort en 1630), et ses patineurs; Pieter van Laar (1582-1642), surnommé Bamboccio, Bamboche, peintre de «bambochades»; Anthony Palamades (1600-1673), excellent portraitiste aussi; Jan Miense Molenaer (1600-1668), peintre d'intérieurs, enfin les deux plus grands élèves du maître de Haarlem : Brouwer et A. van Ostade.

Adriaen Brouwer (1606-1638), né et mort en Flandre, appartient à la Hollande par son éducation, faite chez Frans Hals. Presque aussi large dessinateur que son compatriote et prédécesseur Pierre Breughel le Vieux, il doit aux leçons du maître hollandais la souplesse de la forme et le charme de la lumière. Ses rixes d'ivrognes, vulgaires par le sujet, touchent au grand art par la vérité de l'observation et l'unité de l'aspect.

Les paysans d'Adriaen van Ostade (1610-1685), moins grossiers d'allure, sont d'un art analogue. Dans les premières années de sa vie de peintre, il cherche et trouve la vérité; ses paysans sont observés fidèlement, traduits comme avec la pointe du graveur. Mais bientôt il subit l'influence de Rembrandt. Son tableau du Louvre, le *Maître d'école* (1640), montre avec une vérité comique d'attitudes l'indiscipline des enfants, l'impuissance résignée, ou plutôt indifférente, du vieux maître, mais tout cela noyé dans la blonde poésie du clair-obscur. Son meilleur élève, qui mourut



Phot. Hanfstaengl. Musée de Berlin.

FRANS HALS. — PORTRAIT DE JEUNE FEMME

jeune, fut son frère Isaac van Ostade, moins fort que lui, certes, mais délicat et presque élégant dans des scènes qui ne sembleraient pas comporter de telles qualités.

Les élèves de Frans Hals nous ont entraîné un peu loin, puisque nous avons déjà cité des peintres sur lesquels Rembrandt exerça son influence. Pour rétablir l'ordre régulier, il nous faut parler de ceux qui ont influencé le roi de l'art hollandais.

Tel fut Thomas de Keyser (1597-1667), auteur d'une très remarquable *Leçon d'anatomie* et d'admirables portraits pleins de caractère. Rembrandt, arrivé à Amsterdam tout juste à l'heure où Th. de Keyser était devenu célèbre, ne peut pas l'avoir ignoré. Ses premiers portraits mondains semblent même le prouver. On doit aussi nommer parmi ceux qui eurent quelque influence sur Rembrandt un autre artiste, plus jeune que lui de quatre à cinq ans, Bartholomeus van der Helst (1610 ou 1611-1670). Ce maître célèbre possédait à un très haut degré toutes les qualités d'un excellent portraitiste. Un de ses grands tableaux des gardes civiques, la *Compagnie de Roelof Bicker* (1639), eut l'honneur d'inspirer, dans une certaine mesure, à Rembrandt la composition de la célèbre *Ronde de nuit* (1642), et c'est déjà beaucoup qu'une autre composition de lui, au musée d'Amsterdam, le *Banquet des arquebusiers* (1648), ait pu être opposée à ce même chef-d'œuvre par quelques admirateurs trop ardents.



Musée de Haarlem.

FRANS HALS. — LA RÉUNION DES OFFICIERS DES ARCHERS DE SAINT-ADRIEN



Musée d'Amsterdam.

ADRIAEN BROUWER. — LES IVROGNES

Pour bien comprendre le développement du génie de Rembrandt, il faut, on va le voir, remonter encore plus haut. Vers l'an 1600 un peintre francfortois, Adam Elsheimer (1578-1620), partit pour l'Italie. Des chefs-d'œuvre de Léonard de Vinci, du Corrège et du Caravage lui firent comprendre les mystères de la lumière. Il aimait les clairs de lune et plus encore les rayons du soleil pénétrant dans l'ombre des bois épais. Ses ouvrages et ses leçons répandirent dans la colonie hollandaise de Rome une véritable prédilection pour les jeux du clair-obscur. Parmi ses élèves se trouvaient Isaac van Swanenburgh et Pieter Lastman. Or Rembrandt (né à Leyde en 1606, mort à Amsterdam en 1669) eut pour premier maître, dans sa ville natale, Isaac van Swanenburgh; pour second maître, à Amsterdam, Pieter Lastman. C'est à travers ces deux maîtres que le génial artiste a subi l'influence du modeste Elsheimer et, par lui, de ceux des grands génies italiens qui ont révélé à l'humanité le charme du clair-obscur. On sait d'ailleurs, historiquement, que Rembrandt a connu certaines gravures d'Elsheimer; il a même refait l'une d'elles, la *Fuite en Égypte*. Enfin ceux qui ont vu le *Saint Laurent* d'Elsheimer, au musée de Montpellier, ont pu constater combien



Phot. Hanfstaengl. Musée de la Haye.

VAN OSTADE. — LES MUSICIENS



Musée de la Haye.

REMBRANDT. — LA LEÇON D'ANATOMIE

Compagnie du capitaine Cock. Aujourd'hui, et cela depuis un siècle au moins, on l'appelle la *Ronde de nuit.*

En même temps que de la lumière, Rembrandt est le peintre de toutes les émotions divines et humaines. Que de choses profondes! Quel mystère de souffrance et de résignation dans la figure du Christ des *Pèlerins à Emmaüs* (1648) au musée du Louvre! Quelle pitié s'exhale d'un autre chef-d'œuvre non moins admirable, le *Bon Samaritain* (1648), du même musée (qui, par parenthèse, est encore un effet de plein soleil noirci par le vernis, comme le prouvent d'anciennes gravures et, dans le tableau même, l'ombre du seau sur le mur). C'est encore au Louvre que nous irons chercher un de ses plus beaux ouvrages, la *Bethsabée* (1654), puissamment modelée et d'une couleur merveilleuse.

En 1656, au moment de sa faillite — car le pauvre grand homme fut toujours incapable de gérer ses intérêts matériels — on lui commande la *Leçon d'anatomie du Dr Deyman*, plus tard partiellement détruite par un incendie, longtemps perdue, puis retrouvée par le Dr W. Bode et rachetée pour la ville d'Amsterdam par de riches et fidèles admirateurs de Rembrandt. Dans ce qui reste de cette œuvre, le cadavre, en violent raccourci, trépané, le cerveau à nu, le ventre ouvert, est une des créations les plus émouvantes du maître. Puis viendront les *Syndics des drapiers* (1661), simple réunion de cinq ou six portraits de bourgeois, où le grand artiste a réalisé au suprême degré la double condition d'existence de tout chef-d'œuvre : vérité, unité. Toute sa vie, jusqu'à la dernière minute, cet homme étonnant retrempera son génie dans l'étude directe de la nature, et quand les modèles lui manqueront, il reproduira sans se lasser sa propre effigie vue dans un miroir. Pour faire l'histoire du génie de Rembrandt, il suffirait de publier la série de ses autoportraits.

l'exécution de la robe brochée d'or de ce saint est semblable à celle du manteau de saint Siméon dans la *Présentation au temple* de Rembrandt (1631) au musée de la Haye.

Rembrandt a-t-il été, comme on l'a dit tant de fois, le peintre de la nuit? Nous l'avons cru nous-même. Mais depuis une vingtaine d'années toutes nos recherches nous ont prouvé avec une évidence croissante qu'il fut précisément le peintre de la lumière. Au début surtout, il fut un luministe, dans la plus claire acception du mot. Après l'exposition Rembrandt de 1898, on ne peut plus prétendre le contraire. La plupart de ses premiers tableaux, sauf quelques uns, très rares, qui représentent des scènes de nuit, sont tout à fait clairs, avec des ombres transparentes. En 1635, trois ans après sa célèbre *Leçon d'anatomie du Dr Tulp*, qui elle-même n'avait certainement rien de nocturne, le maître peignait *Diane, Actéon et Callisto*, tableau de plein soleil où vingt-deux nymphes s'ébattaient sur les bords et dans les flots d'une rivière transparente inondée d'une éblouissante lumière. Ici, aucun doute : la peinture, très peu empâtée, a très peu jauni; elle est restée claire comme au premier jour. La forêt qui fait le fond des deux tiers de la toile est la seule masse d'ombre que l'on trouve dans cette œuvre si lumineuse.

C'est d'ailleurs ainsi que le maître du clair-obscur procédera le plus souvent. Il n'a pas fait autre chose dans le fameux tableau des gardes civiques de 1642, dont le nom a été pendant un siècle et demi la



Pinacothèque de Munich.

PORTRAIT DE REMBRANDT PAR LUI-MÊME EN 1658



Musée de Dresde.

REMBRANDT. — PORTRAIT DE SASKIA VAN UYLENBORCH AVANT SON MARIAGE AVEC REMBRANDT



LES PÈLERINS D'EMMAUS.
MUSÉE DU LOUVRE.

Ce grand idéaliste, qui fut en même temps un grand réaliste — comme le furent d'ailleurs, on ne saurait assez le répéter, les plus grands peintres de tous les temps — eut une influence bien plus profonde que celle de Frans Hals. Pendant la seconde période de sa vie artistique, la mode se tourna vers la peinture sans ombres, vers une fausse élégance italienne. Mais ce fut tant pis pour ceux de ses élèves qui l'abandonnèrent, et ces élèves furent nombreux. Citons seulement les principaux : Jan Lievens (1607-1674), Govert Flinck (1615-1660), peintre religieux et portraitiste remarquable, Ferdinand Bol (1616-1680), Gerbrandt van Eeckhout (1621-1674), Philips de Koninck (1619-1688), Carel Fabritius, né en 1623 ou 1624, enfin Nicolas Maes (1632-1693), qui lui emprunta quelque chose de son harmonie et de son sentiment. Mais la liste n'est pas épuisée, outre que Brouwer, les Ostade, Jan Molenaer, d'autres que nous rencontrerons en route, lui doivent beaucoup sans avoir passé par son atelier.



Musée d'Amsterdam.

REMBRANDT. — LA RONDE DE NUIT

Les peintres de genre qui ont illustré le milieu du XVIIe siècle sont extrêmement nombreux. Gérard Dou (1613-1675), élevé chez Rembrandt à Leyde, oublie bientôt les leçons de son maître pour chercher à imiter la nature vue par le petit bout de la lorgnette. Très habile dans l'exécution comme dans l'arrangement pittoresque de ses sujets, il attache moins d'importance, on peut le dire, à ses personnages qu'à l'atmosphère qui les baigne, aux meubles et aux objets accessoires qui les entourent. Il est parfait dans un genre mesquin. Voyez la *Femme hydropique* du Louvre.

Son élève Gabriel Metsu (1630-1667) lui est très supérieur, parce qu'il donne aux personnages une bien autre solidité, ce qui n'empêche pas l'atmosphère de les envelopper librement (un *Militaire recevant une dame*, au Louvre).

Gérard Ter Borch (1617-1681), baptisé Terburg on ne sait pourquoi, s'inquiète peu du choix de ses sujets : une femme élégamment mise jouant de la guitare ou buvant dans un verre de cristal, une séance de musique, un chasseur apportant du gibier, il ne lui en faut pas davantage. Mais ses têtes sont toutes expressives et vivantes, ses attitudes toujours vraies; les costumes de soie ou de brocart de ses personnages revêtent des corps bien construits; les objets accessoires, dans ses compositions, sont toujours subordonnés aux figures; la lumière s'étend partout sans rehauts brusques, donnant cette impression de sobriété, d'harmonie et de calme qui constitue l'unité; sa couleur est discrète, presque grise souvent, mais toujours riche et profonde. Rembrandt a passé aussi par là. Dans un genre plus sévère, Ter Borch peignit la *Paix de Munster*, c'est-à-dire la réunion des huit personnages qui signèrent ce traité fameux. Il y a dans cette œuvre une sincérité d'impres-



Musée d'Amsterdam.

REMBRANDT. — LES SYNDICS DES DRAPIERS



Musée du Louvre.

GÉRARD DOU. — LA FEMME HYDROPIQUE



Musée d'Amsterdam.

GABRIEL METSU. — LE PRÉSENT DU CHASSEUR

sion, une solennité d'harmonie qui en fait une page d'histoire.

Jan Steen (1626-1679), peintre d'intérieurs et de cabarets, ne peut lui être comparé pour l'impression d'unité harmonieuse; mais il est un observateur d'une sûreté extraordinaire : il a traduit sur ses toiles tous les sentiments, depuis la colère ou l'hébétement des ivrognes jusqu'aux joies paisibles des fêtes de famille. Ce peintre est un moraliste clairvoyant, très supérieur aux personnages grossiers qu'il a souvent choisis pour modèles.

Pieter de Hoogh (1629 — mort peu après 1677) est peut-être de tous les petits maîtres hollandais celui qui par moments approcha le plus près de Rembrandt, dont il a certainement connu l'œuvre. Il n'a pas le grand coup d'aile du maître qui nous emporte avec lui dans l'au delà; mais nul, sauf Rembrandt, n'a exprimé la sérieuse et douce poésie qui se dégage d'un intérieur hollandais par le jeu, le plus simple en apparence et le plus habituel, de la lumière et de l'ombre. Une chambre doucement éclairée par quelque fenêtre invisible; dans le fond, une porte ouverte qui laisse voir une autre pièce ou une cour ensoleillée, une mère assise près d'un berceau, une enfant qui joue, un animal familier, quelques reflets de lumière sur les meubles, sur les rideaux



Musée d'Amsterdam.

G. TER BORCH. — CONSEIL PATERNEL



Musée de Dresde.

JAN VERMEER. — LA LETTRE


Musée de Berlin.
PIETER DE HOOGH. — UN INTÉRIEUR HOLLANDAIS


Musée d'Amsterdam.
JAN STEEN. — LE PERROQUET

de l'alcôve, sur les dalles de marbre, c'est tout, et c'est assez.

On a dit que Johannes Vermeer de Delft (1632-1675), remarquable peintre d'intérieurs trop oublié jadis, un peu surfait peut-être aujourd'hui, avait influencé Pierre de Hoogh. Nous croyons le contraire. D'abord Vermeer était le plus jeune; ensuite et surtout il était le moins fort: passé maître dans l'art de doser la lumière et l'ombre, il n'avait pas la même puissance de dessin dans les figures. Malgré tout, il reste grand.

Quelques petits maîtres hollandais, sans atteindre au niveau des précédents, ont moins de renom qu'ils ne méritent: tels Brekelenkam, élève de Gérard Dou; J. Verkolje, élève de Metsu et certainement supérieur à Frans Mieris (1636-1681), qui est pourtant plus connu; Jacob Ochtervelt, élève de Metsu, influencé dans le meilleur sens par Ter Borch. Puis le maniérisme entre rapidement en scène avec Caspar Netscher (1639-1684) et ses successeurs.

Presque tous les primitifs flamands et hollandais ont mis un pan de nature très bien vue et très bien traduite au fond de leurs tableaux religieux. Mais le paysage pur est né chez les Flamands. C'est par eux qu'il pénétra vers la fin du xvıᵉ siècle en Hollande, où il s'acclimata promptement.

Hercules Seghers (1590 — mort après 1630) fut le précurseur de Rembrandt paysagiste, comme Pieter Molyn fut le précurseur de van Goyen. Mais le rôle de Jan van Goyen (1596-1656) reste très important, car nul avant lui n'avait aussi bien exprimé la poésie et la profondeur des lointains horizons sous un ciel lumineux. De plus, par ses paysages de terre ferme, il ouvrit la voie aux Ruysdael et aux Hobbema.


Musée du Louvre.
ALBERT CUYP. — LA PROMENADE

Chronologiquement, il faut citer Aart van der Neer (1603-1677), si vrai et si poétique dans ses admirables *Clairs de lune*, quand il prenait la peine de donner toute sa mesure. Puis vient la série des paysagistes « italianisants » : l'élégant Asselyn; le lumineux Jan Both; le brillant, fécond et pittoresque Nicolas Berghem (1620-1683); deux enfin, les plus grands, qui ont donné le premier rôle, dans leurs paysages, à la figure humaine et aux animaux. Carel du Jardin (1622-1678) dépassa beaucoup son maître Berghem par la sincérité. Les sites italiens, montueux, accidentés, lui servaient de fond, mais il y mettait souvent des personnages de son pays, qu'il modelait dans la lumière avec une étonnante justesse.

Adriaen van de Velde (1635 ou 1636-1672) modèle ses ani-



Musée du Louvre.

JACOB VAN RUYSDAEL. — LA FORET

maux, dans des sites d'aspect italien, avec une justesse égale, une exécution plus douce, plus molle parfois.

Revenons aux peintres nationaux. Nous avons cité Philips de Koninck. Jan Wynants (1620 à 1625 — mort après 1671), un peu mince, mais très délicat dans ses tableaux de dunes, fut le maître de A. van de Velde et de Philips Wouwerman (1619-1668), dont les scènes de chasse et de guerre, si spirituelles, méritent presque leur énorme célébrité. Albert Cuyp (1620-1691), qui a remonté le Rhin, a-t-il poussé jusqu'en Italie? On le dirait ,tant il a de parenté avec Claude Lorrain. En tout cas, il est resté lui-même, et son œuvre est le plus large portrait que l'on ait fait de la Hollande dans ses heures ensoleillées. Ses grands paysages du Louvre peuvent compter parmi ses plus beaux chefs-d'œuvre.

Jacob Ruysdael (1628 ou 1629-1681?) est inférieur à Cuyp pour l'unité; il reste très grand par sa prodigieuse sincérité. Il est le peintre des dunes, des dessous de forêt marécageux, de la mer même, à ses heures (la *Tempête* au Louvre). Meyndert Hobbema (1637 ou 1638-1709) est un Ruysdael moins large, plus incisif et plus agreste. Il approche pourtant quelquefois de son maître.

Nous avons gardé parmi les paysagistes un grand animalier, Paul Potter (1625-1654). Tout ce qu'il a produit est d'une précision de dessin qu'on ne cherchait plus depuis les primitifs du XVe siècle.

Parmi les peintres d'architectures, qui sont nombreux, nous citerons Hendrick van Steenwyck le jeune (vers 1580 — mort après 1639); son élève Gérard Houckgeest, moins connu qu'il ne mérite; et le célèbre Emmanuel de Witte (vers 1617 — mort avant 1692).

La mer a exclusivement inspiré Simon de Vlieger (1601-1659), quelquefois van Goyen, Ruysdael et Cuyp; plus souvent Jan van der Capelle (1620-1680), dont les marines font paraître un peu froids les *Calmes* et les *Tempêtes* de Willem van de Welde le jeune (1633-1707), qui ont pourtant d'exquises harmonies.



Phot. Lévy frères. Musée du Louvre.

M. HOBBEMA. — LE MOULIN



Musée de la Haye.

PAUL POTTER. — LE JEUNE TAUREAU

Melchior d'Hondekoeter (1636-1699) a été appelé le Raphaël des oiseaux, et il mérite quelque peu ce nom à cause de la largeur avec laquelle il dessine les habitants de la basse-cour. Avec cela grand coloriste, très habile à distribuer les couleurs et les valeurs. Jan Weenix (1640-1719), très minutieux dans le détail du poil ou de la plume, est en même temps un somptueux décorateur.

Pour la nature morte, citons rapidement les cristaux et les pièces d'argenterie de Willem Heda; les fleurs et les fruits de Jan Davidsz de Heem (1606-1683 ou 1684); les merveilleux poissons d'Abraham van Beyeren (1620 — mort après 1674) et les chaudrons de Willem Kalff (1621 ou 1622-1693).

La décadence de l'art hollandais fut rapide après le troisième quart du XVIIe siècle. Nous ne pouvons guère citer que l'habile Gérard de Lairesse (1641-1711) avec ses tableaux historico-mythologiques; le fade Adriaen van der Werf (1659-1722); un fin portraitiste, Cornelis Troost (1697-1750); et J. van Huysum, peintre de fleurs froid, mais correct.

E. DURAND-GREVILLE.



LE CHRIST GUÉRISSANT LES MALADES. — EAU-FORTE.



Phot. Laurent. Musée du Prado, Madrid.

VELAZQUEZ. — LES MÉNINES (Fragment.)

L'ART ESPAGNOL DU XVII[e] SIÈCLE



Phot. Laurent. Musée du Prado, Madrid.

VELAZQUEZ.

PORTRAIT DE PHILIPPE IV

Le xvii[e] siècle est l'époque la plus florissante de l'art en Espagne. L'architecture, il est vrai, n'y est pas en progrès et ses manifestations témoignent d'un mauvais goût qui ne fait que s'accentuer pour tomber, au commencement du siècle suivant, dans une irrémédiable décadence; mais, en compensation, la sculpture y produit ses maîtres les plus puissants, et la peinture, déjà si brillante à la fin du xvi[e] siècle, y resplendit d'un éclat sans pareil. Les artistes de cette période sont les plus nationaux que leur patrie ait produits. La caractéristique de leur art est d'être essentiellement religieux et spiritualiste sous des apparences naturalistes et même vulgaires. Ils glorifient les tourments, les macérations, les souffrances; ils se plaisent dans la représentation des scènes de martyres et d'égorgements; ils magnifient les pauvres, les déshérités, les contrefaits et les impotents.

L'ARCHITECTURE

A la fin du xvi[e] siècle l'exagération et le maniérisme apparaissent dans l'architecture espagnole : dès les premières années du xvii[e], ils se dessinent et prennent forme. Les architectes de cette époque, comme leurs aînés, crurent bon d'aller étudier en Italie, où ils se mirent sous la férule des Algardi, des Borromini et des Bernin, dont les ouvrages suscitaient une admiration universelle. Ils rapportèrent dans leur patrie le goût déplorable de ces artistes, et leurs productions ne sont que des adaptations plus ou moins bâtardes, plus ou moins maladroites du style gréco-romain, préconisé sur les bords de l'Arno et du Tibre, dont ils exagérèrent encore la lourdeur et le manque de caractère. Herrera le Jeune (1622-1685), né à Séville, élève le sanctuaire del Pilar à Saragosse, immense édifice à base rectangulaire, surmonté de onze coupoles, dont l'intérieur nu et obscur est glacial; Juan Martinez ne trouve rien de mieux à faire que de couvrir les façades et les retables des églises de Sainte-Claire, de Saint-Laurent et de Saint-Pierre de Séville d'angelots, de festons et d'astragales; Crescenci, né à Rome à la fin du xvi[e] siècle, mort à Madrid en 1660, appelé en Espagne par le cardinal Zapata et créé bientôt marquis de la Torre par Philippe IV, émerveillé de ses talents, surcharge de guirlandes et de feuillages hors de saison les sévères profils de l'Escurial; fray Juan Bautista agit avec la même désinvolture à l'égard des cha-



L'ÉGLISE SANTA MARIA DEL PILAR, A SARAGOSSE

piteaux d'ordre dorique de l'église San Isidro el Real de Madrid; Ximénès Donoso (1628-1690), que nous retrouverons plus tard comme peintre, à qui on doit cependant le bel escalier du cabinet d'histoire naturelle de la capitale, alourdit de trois étages lourdement décorés le noble portique de granit, édifié en 1590, de la Panaderia de cette même ville; Recuesta, sans plus de style, décore l'église des Frères Mineurs de Séville; Herrera Barnuevo (1619-1671), dont il va être aussi question comme peintre et comme sculpteur, dresse dans nombre d'édifices religieux ses lourds et fastueux retables; Del Olmo élève dans les mêmes données le retable de la chapelle de la Sainte-Forme à l'Escurial; Teodoro Ardemans (1664-1726), celui de Saint-Ildefonse. Narciso Tomé, renchérissant sur le mauvais goût général, établit dans la cathédrale de Tolède l'encombrant et grotesque transparent qui porte sa réputation aux unes et lui vaut du chapitre de Léon la commande du grand retable de ce sanctuaire. Ce sont d'aussi malheureux principes qui dirigent Figueroa dans ses plans de l'église conventuelle de Saint-Paul de Séville; Dardero, dans ceux de l'église d'Urdès; Arroyo, dans l'édification de l'hôtel des monnaies de Madrid.

La chute est encore plus profonde et irrémédiable avec Izquierdo, Hurtado, Pedro de Ribera, qui dessine à Madrid les déplorables façades de l'hospice de l'hôtel des gardes du corps et de l'église Saint-Sébastien; avec Josef Churriguerra, né à Salamanque vers le milieu du siècle et mort en 1725, auquel on est cependant redevable de la superbe plaza Mayor de sa ville natale, si généralement admirée. Il est vrai que ce dernier, qui a eu le triste honneur de léguer son nom à ce lourd style rococo, dont l'exubérante richesse et l'incohérente fantaisie dépasse en extravagance et en folie tout ce que l'on peut imaginer, est le moins churriguerriste de tous les architectes de son temps.

Phot. Laurent. Musée de Séville.

J. M. MONTAÑES. — SAINT BRUNO

(Statuette en bois.)

LA SCULPTURE

La sculpture espagnole au XVIIe siècle n'a guère emprunté aux maîtres de la Renaissance. Elle est avant tout autochtone, elle est aussi naturaliste et religieuse, ce qui s'accorde beaucoup plus qu'on ne le croit généralement. Elle procède néanmoins jusqu'à un certain point des maîtres de l'époque précédente, d'Esteban Jordan et de Juan de Juni (1507?-1577); puis de Gregorio Fernandez et de Juan Bautista Monegro, qui tous deux devraient de préférence être classés dans le XVIe siècle, puisque le premier est mort probablement en 1636 et le second en 1621. Reculant d'ordinaire devant le marbre et la pierre, les sculpteurs espagnols travaillèrent particulièrement le bois, que, très souvent ensuite, ils peignirent et dorèrent. Ils exécutèrent aussi de nombreuses statues, revêtues d'habits véritables, dont ils ne taillaient ou modelaient que la tête, les mains et les pieds. C'est surtout de cette façon qu'ont été faits les groupements de statues, appelés *pasos*, représentant les principaux personnages de la Passion, figurant dans les cérémonies et processions de la semaine sainte, que l'on trouve dans la plupart des églises et chapelles de la Péninsule.



Phot Laurent. Cathédrale de Tolède.

PEDRO DE MENA.

STATUETTE DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

Le plus grand sculpteur espagnol du xviie siècle est sans contredit Juan Martinez Montañes (?-1640), né probablement à Alcala el Real, dans le royaume de Grenade. Il fut élève de Pablo de Rojas; fixé à Séville, très jeune encore, il se fit connaître par un *Enfant Jésus*, daté de 1607, conservé dans le trésor de la cathédrale. Ses ouvrages se distinguent par un rare sens de la vie; mais, s'ils témoignent d'un profond amour de la nature, ils sont malheureusement trop souvent déparés par l'exagération des formes, l'exubérance du mouvement et l'outrance des attitudes. C'est surtout à Séville que l'on peut juger de son talent. Le musée provincial renferme le célèbre *Crucifix* qu'il exécuta pour la chartreuse de Sainte-Marie de las Cuevas et la décoration du retable de la chapelle de l'ancien monastère des hiéronymites de Santiponce, consistant en une dizaine de statues et de nombreux bas-reliefs; la cathédrale et les diverses églises et chapelles de la capitale de l'Andalousie gardent les statues de *Saintes Rufine et Justine soutenant la Giralda*, de *Saint Ermenegilde*, des apôtres *Pierre et Paul*, différents *Christs en croix*, des *Vierges*, des bas-reliefs, des pasos, etc.; à Vergara, dans le pays basque, on conserve de lui une merveilleuse figuration du *Christ agonisant*. Il faut encore citer de Montañes le projet de statue de Philippe IV, qu'il modela à l'intention du sculpteur florentin Pedro Tacca, pour lui faciliter l'exécution de la fameuse statue équestre en bronze du souverain.



Musée du Louvre.

JOSE RIBERA. — L'ADORATION DES BERGERS

A côté de Montañes, il faut placer son élève Alonso Cano (1601-1667), plus remarquable encore comme sculpteur que comme peintre. A juste raison, il eût été assez naturel que l'enseignement de son fougueux maître l'eût poussé dans la voie d'un naturalisme violent, il n'en fut rien, et en sculpture comme en peinture Alonso Cano est resté le plus spiritualiste des artistes de sa nation, celui dont les tendances se rapprochent le plus du style florentin de la grande époque. Il montre dans ses statues et ses bas-reliefs une noblesse de formes, une simplicité d'attitudes, un naturel de mouvements et une élégance d'ajustements inconnus avant lui. Parmi ses principaux ouvrages, dispersés un peu de tous côtés dans les édifices religieux de la Péninsule, nous signalerons à Séville les statues de *Sainte Thérèse*, de *Saint Jean-Baptiste*, de *Notre-Dame de la Conception*, un bas-relief du *Baptême du Christ*; à Madrid, un *Christ en croix*; à Valence, un autre *Christ en croix*; à Grenade, un *Ange gardien*, une seconde *Notre-Dame de la Conception*, un superbe *Saint Bruno* d'une piété et d'un ascétisme extraordinaires, et une émotionnante *Tête de saint Jean-Baptiste* reposant sur un plat; à Murcie, un petit *Saint Antoine*, que l'on pourrait appeler son chef-d'œuvre si l'on ne connaissait son *Saint François d'Assise*, le capuchon rabattu sur le front, aujourd'hui conservé dans une collection parisienne.

Montañes laissa d'autres élèves qu'Alonso Cano, mais ces derniers, à l'inverse de celui-ci, exagérèrent les défauts de leur maître; les principaux sont : Josef de Arcé, occupé en 1657 à sculpter huit statues colossales pour la cathédrale de Séville; Juan Garcia, auquel on doit le paso du couvent de la Merci de la même ville; Solis, qui fut le collaborateur de son maître et dont on conserve au musée provincial de la capitale de l'Andalousie une remarquable statuette de la Justice; Diego de Truxillo, etc.

Un peu au-dessous d'Alonso Cano, il faut signaler son disciple Pedro de Mena y Medrano (?-1693), né au bourg d'Adra, dont le talent se rapproche beaucoup du sien. Il est l'auteur de nombreuses statues que l'on rencontre encore aujourd'hui dans les sanctuaires du midi de l'Espagne, entre autres dans la cathédrale de Grenade, d'une statue équestre, plus grande que nature, de *Saint Jacques*; mais cet artiste est surtout connu par sa petite statue de *Saint François d'Assise* du trésor de la cathédrale de Tolède,



Musée de Bruxelles.

JOSE RIBERA. — APOLLON ÉCORCHANT MARSYAS



Musée de Séville.

ZURBARAN. — LE MIRACLE DU SAINT HUGO

si universellement admirée et qui le serait encore davantage si celle d'Alonso Cano dont elle est inspirée n'existait pas. Parmi les autres élèves d'Alonso Cano, notons Josef et Diego Mora, ainsi que Josef Risueño, peintre en même temps que sculpteur, dont les principaux ouvrages sont restés à Grenade.

Tout de suite après Montañes et Alonso Cano, peut-être même avant Pedro de Mena y Medrano, quoiqu'il n'ait ni la puissance du premier ni la correction du second, il n'est que juste de citer Manuel Pereira (1614?-1667), né en Portugal, dont le chef-d'œuvre est la fameuse statue en bois de *Saint Bruno*, que l'on admire à la chartreuse de Miraflores, près de Burgos. Au nombre de ses autres ouvrages exécutés pour diverses églises de Madrid signalons les statues de *Saint Isidore*, de *Saint Martin à cheval partageant son manteau avec le Christ*, de *Saint Antoine*, de *Saint Philippe*, et une seconde de *Saint Bruno*, particulièrement appréciée par Philippe IV.



Musée du Capitole, Rome.

PORTRAIT DE VELAZQUEZ
PAR LUI-MÊME

Un peu plus tôt, en 1622, Agostin Castaño entreprend le retable de l'église de Malpartida, qu'achève son gendre Diego Vasquez; en 1626, Alfonso de Sardiña modèle les bas-reliefs et les autres sculptures du couvent et de l'église Saint-Étienne de Salamanque, auxquels travaillent également Francisco Gallego et Antonio de Paz; en 1630, Francisco Velazquez de Valladolid taille et élève le grand retable de l'église Saint-Paul de sa ville natale; Juan de Iralzu et Arismendi, tous deux Basques, en collaboration avec Juan Vascardo de Viana, en Navarre, dressent en 1632 le grand retable de l'église de Fuenmayor, dans la province de Rioja; Agustin Pujol (?-1643), né en Catalogne, décore de ses ouvrages les églises de la région; Fernandez de la Vega (?-1675), originaire des Asturies, sculpte de nombreuses statues pour les édifices religieux de Gijon et d'Oviedo; Sanchez Barba (?-1670) laisse un superbe *Christ à l'agonie* d'une expression poignante; Jeronimo Hernandez (?-1646), de Séville, élève de Pedro Delgado, exécute pour la cathédrale de sa ville natale une statue de *Saint Jérôme pénitent*, que Ponz prit pour une œuvre de Torregiano. Viennent ensuite Herrera Barnuevo (1619-1671), né à Madrid, dont il a déjà été question comme architecte et dont il sera parlé tout à l'heure comme peintre, que Palomino juge digne d'être mis en parallèle avec Michel-Ange; Pedro Roldan (1624-1700), né à Séville, où il étudia à l'Académie des beaux-arts, fondée alors depuis peu; ses principaux ouvrages se trouvent en Andalousie. Ce fut un naturaliste convaincu, fort habile praticien, mais dont l'œuvre manque de distinction. A côté de lui il faut nécessairement mentionner sa fille Luisa (1656-1704), qui aida son père dans ses travaux et se



Phot. Laurent. Musée du Prado.

VELAZQUEZ.
PORTRAIT DU PRINCE BALTHAZAR CHARLES

fit remarquer tout particulièrement par ses statuettes en terre cuite; Lorenzo Vila (1683-1713), né à Murcie, d'abord peintre; Gaspar Nuñez Delgado; Francisco de Truxillo, dont on voit une



Phot. Braun, Clément et Cie

LA REDDITION DE BREDA.
MADRID, MUSÉE DU PRADO.

Vierge et un *Saint Jean* à Séville; Gaspar de Rivas, qui a dessiné et élevé le beau retable du couvent de Sainte-Paule de la même ville; Miguel Rubiales (1642-1702), né à Madrid, où sont demeurés ses principaux ouvrages; Jeronimo Secano (1638-1710), né à Saragosse, auquel on doit les statues de la chapelle San Lorenzo de cette ville; Gregorio Mesa (1640-1701), né à Catalayud, qui alla étudier son art à Toulouse et qui, de retour dans sa patrie, se fixa à Saragosse, où il fit diverses statues pour la cathédrale; Pedro Alonso (1630-1700), né à Saragosse, qui travailla surtout à Madrid; Pedro Gomez, auquel on doit la gracieuse statue de la *Vierge avec l'Enfant Jesus dans les bras*, de l'église de la Victoire à Madrid; enfin fermons cette liste par les Capuz, d'origine génoise, qui s'établirent à Valence, où ils formèrent une véritable dynastie, mais qui appartiennent aussi bien au XVIIIe qu'au XVIIe siècle.

LA PEINTURE

La plupart des peintres espagnols du XVIIe siècle sortent de l'Ecole de Séville, dont les initiateurs sont d'abord Luis de Vargas (1502-1567); Pablo de Cespedès (1538?-1608) et Juan de las Roëlas (1558-1625), qui, tous trois épris de l'art italien, s'efforcèrent de l'introduire en Andalousie. Les Ribalta de leur côté, Francisco de Ribalta (1555?-1628) après avoir été étudier sous la direction des Carraches, puis son fils Juan de Ribalta (1597-1628) le préconisèrent dans leur patrie, à Valence; Eugenio Caxes (1577-1642), Vicente Carducho (1578-1638), tous deux fils de peintres italiens, et Pedro de las Cuevas (1568-1635) suivirent les mêmes préceptes à Madrid; ajoutons à cette liste Domenikos Theotokopoulos (1547?-1614), né en Crète et pour cette raison appelé le Greco, venu à Tolède vers 1575 dont les ouvrages influencèrent grandement Velazquez. Néanmoins Francisco de Herrera le Vieux (1576?-1656), né à Séville, élève de Luis Fernandez et de Juan de las Roëlas, peut être considéré comme le véritable fondateur de l'École sévillane. Ce peintre farouche ne tarda guère à répudier les manières académiques du premier de ses maîtres et les splendeurs vénitiennes du second pour se jeter, avec le dédain le plus absolu de la convention, dans la recherche à outrance du naturalisme. Sa peinture brutale et violente n'en mérite pas moins l'admiration pour sa coloration chaude, son exécution fougueuse et son dessin ferme et arrêté. Parmi ses meilleurs ouvrages, il faut citer la fresque qui décore la coupole de l'église Saint-Bonaventure de Séville; le *Miracle des pains et des poissons* et le *Repentir de saint Pierre* de l'Académie San Fernando, de Madrid, et le *Saint Basile dictant sa doctrine* du musée du Louvre.



Phot. Anderson. Galerie Doria, Rome.

VELAZQUEZ. — PORTRAIT DU PAPE INNOCENT X

Jose Ribera, assez souvent désigné par les Italiens sous le nom de Spagnoletto, l'Espagnolet (1588-1656), né dans les environs de Valence, doit prendre rang tout de suite après Francisco de Herrera. Après avoir quelque peu étudié sous la direction de Juan de Ribalta dans sa patrie, il s'enfuit on ne sait comment en Italie, tout au plus âgé de seize ans. Débarqué presque nu et absolument sans ressources, il trouva néanmoins moyen d'aller poursuivre ses études à Rome dans l'atelier des Carraches, puis à Parme, où il s'éprit du Corrège, et enfin à Naples, où, enthousiasmé du style du Caravage, il ne voulut plus reconnaître d'autre maître et bientôt se montra plus violent et plus brutal que son modèle. Comme Herrera, il ne rêve le plus souvent que tortures et se délecte dans la peinture des supplices, témoin son *Martyre de saint Laurent* du musée de Dresde et celui de *Saint Barthélemy* du musée du Prado à Madrid, dont il existe des répétitions au palais Pitti à Florence et aux musées de Berlin et de Dresde; sa *Descente de croix*, du couvent de San Martino, à Naples.

Mais, à côté de ces ouvrages truculents, il brosse d'autres compositions plus humaines, dans lesquelles se montre l'influence du Corrège, telles que la *Madeleine pénitente* et l'*Échelle de Jacob*, du musée du Prado; l'*Adoration des bergers*, du Louvre, etc. On doit encore à Ribera de nombreuses têtes d'apôtres, de philosophes, de vieillards et de mendiants.

Francisco Zurbaran (1598-1663), tout en étant aussi naturaliste que Ribera, n'a rien de sa brutalité. Né de pauvres laboureurs, à Fuente de Cantos, petit village d'Estrémadure, il alla étudier à Séville dans l'atelier de Juan de las Roëlas, où il eut pour condisciple Francisco de Herrera. Tout en empruntant à son maître le goût des riches étoffes, la science des draperies et des plis, il se sent particulièrement attiré par l'expression de l'être intime et moral et se montre le fidèle interprète de l'austérité et du mysticisme espagnol, le portraitiste des moines et des religieux. Son existence tout entière fut consacrée, à part quelques très rares exceptions, à traduire des scènes religieuses, des épisodes de la vie des cloîtres. Il décora la sacristie du couvent de la Guadeloupe, en Estrémadure, d'une suite de sujets empruntés à la *Vie de saint Jérôme*; de retour à Séville, il peignit de nombreuses composi-



Phot. Laurent. Musée du Prado.

VELAZQUEZ.

PORTRAIT DE L'INFANTE MARIE-THÉRÈSE D'AUTRICHE

tions pour la chartreuse de Sainte-Marie de las Cuevas. Le musée provincial de Séville possède de lui l'*Apothéose de saint Thomas d'Aquin*, son chef-d'œuvre, exécuté pour le maître-autel de l'église de cette ville, dédiée à ce saint; un *Saint Louis Beltran*, un *Christ en croix*, le *Miracle de saint Hugo*, etc.; dernièrement encore la capitale de l'Andalousie renfermait au palais de San Telmo les cinq grandes compositions qu'il avait peintes pour la chartreuse de Xérès, l'*Annonciation*, la *Nativité*, la *Circoncision*, l'*Adoration des bergers*, l'*Adoration des rois*. On voit de Zurbaran au musée du Prado deux *Épisodes de la vie de saint Pierre Nolasque*; au musée de Berlin, un *Saint Bonaventure montrant un crucifix*; au musée de Dresde, un *Saint Bonaventure en prières*; au Louvre, un *Saint Bonaventure présidant un chapitre des Frères Mineurs*; à la National Gallery de Londres, un *Moine en méditation*, agenouillé, une tête de mort dans les mains, d'une impression inoubliable.

Diego Rodriguez Velazquez y Silva (1599-1660), d'un an plus jeune que Zurbaran, est le plus grand peintre de l'école espagnole et un des plus grands du monde entier, si ce n'est le plus grand. Né à Séville d'une famille d'origine portugaise du côté paternel, il fut d'abord élève de Francisco de Herrera; mais, ne pouvant s'habituer à son humeur atrabilaire, il passa dans l'atelier de Pacheco (1571?-1654), peintre assez médiocre qui dissertait et écrivait mieux sur son art qu'il ne le pratiquait et dont il devint plus tard le gendre. Ses premières œuvres, au sortir de l'atelier de son beau-père, malgré d'incontestables qualités de vérité et de recherche, sont loin de faire présager ce qu'il devait donner par la suite. Appelé à Madrid en 1622 et bientôt introduit à la cour, grâce à la protection du tout-puissant ministre comte duc d'Olivarez, il put y admirer à loisir les chefs-d'œuvre réunis par Charles-Quint et Philippe II, qui lui ouvrirent des horizons nouveaux. Il ne tarda pas à devenir le peintre et l'ami de Philippe IV, qui ne put guère se séparer de lui et qui en fit successivement un huissier de la chambre, un officier de la garde-robe, un valet de chambre attaché à la surintendance des travaux de l'Alcazar, un inspecteur des bâtiments et enfin le grand maréchal du palais. Les deux voyages que fit Velazquez en Italie, l'un avec l'assentiment, l'autre sur l'ordre même de Philippe IV, ne semblent pas avoir eu de sérieuse influence sur son génie, qui resta toujours foncièrement espagnol; tout au plus rapporta-t-il de ces pérégrinations un peu plus de distinction et d'élégance. Nous n'avons pas à énumérer ici ses ouvrages, ses compositions des *Buveurs*, de la *Forge de Vulcain*, de la *Reddition de Breda*, des *Fileuses*, des *Ménines*, ses nombreux portraits de Philippe IV, de ses femmes, des infants, des infantes, du comte-duc d'Olivarez, du comte de Benavente, du sculpteur Martinez Montañes, et de cette tourbe de bouffons et de fous attachés à la maison royale, tous de véritables merveilles réunies au musée du Prado à Madrid et qui forment la plus riche collection de chefs-d'œuvre du monde. Hors l'Espagne, bien rares sont les œuvres du maître, quoique l'on en trouve quelques échantillons à Paris au musée du Louvre, à Londres à la National Gallery, à Dresde à la pinacothèque, et surtout au musée de Vienne. Il faut néanmoins citer à part son superbe *Portrait du pape Innocent X*, qui figure à Rome au palais Doria et dont il existe différentes esquisses ou répétitions, une entre autres au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.

Après Velazquez, le peintre le plus célèbre de l'École espagnole est sans contredit Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682), né à Séville d'une famille d'humbles artisans. Après avoir été quelque temps élève de Juan de Castillo (1584-1640), qui abandonna Séville pour aller s'établir à Cadix, livré à lui-même et sans direction, il peignit de pratique de nombreux sujets de sainteté destinés à l'Amérique. A ce métier il risquait de se perdre à jamais, lorsque la vue de copies de Rubens et de van Dyck, rapportées de Londres par son compatriote Pedro de Moya (1610-1666), suscitèrent chez lui d'autres ambitions, et il n'eut dès lors qu'une hâte, celle de faire à son tour le voyage des Flandres et de l'Angleterre. Dès qu'il eut amassé quelque argent, il se mit en route; mais il ne dépassa pas Madrid, où l'étude des peintures



Phot. Hanfstaengl. Musée de Berlin.

ALONSO CANO. — SAINTE AGNÈS



Musée du Louvre.

MURILLO. — LA CONCEPTION IMMACULÉE DE LA VIERGE

réunies par la famille royale lui suffit et l'aida à dégager sa personnalité. De dure et froide sa couleur devint chaude et vaporeuse, de commun et indécis son dessin se fit ferme et élégant. Si Murillo n'est pas le premier peintre de sa patrie, si Velazquez et même Zurbaran, Ribera, Alonso Cano lui sont supérieurs par bien des côtés, il n'en reste pas moins le plus aimable, le plus tendre, le plus pieux. Parmi ses meilleures productions, il faut placer au premier rang, à Séville, dans la cathédrale, *Saint Antoine de Padoue;* dans la chapelle de l'hôpital de la Caridad, le *Frappement du rocher* et le *Miracle de la multiplication des pains et des poissons;* au musée provincial, *Saint Thomas de Villanueva distribuant des aumônes*, le *Christ se détachant de la croix et embrassant saint François d'Assise*; à Madrid, au musée du Prado, *Sainte Élisabeth de Hongrie soignant des teigneux*, la *Sainte Famille à l'oiseau*, l'*Adoration des bergers*, l'*Enfant prodigue*, *Saint Ildefonse recevant de la Vierge la chasuble miraculeuse*, l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, l'*Éducation de la Vierge*. Murillo est fort bien représenté au musée du Louvre par une superbe *Conception de la Vierge*, la *Cuisine des anges*, une *Sainte Famille* et le *Jeune Mendiant;* les principales galeries de l'Europe possèdent presque toutes des ouvrages de cet artiste supérieur.

Alonso Cano (1601-1667) mérite d'être classé parmi les premiers peintres de l'Espagne au XVIIe siècle. Il naquit à Grenade d'un constructeur de retables, qui l'emmena à Séville pour le faire entrer dans l'atelier du sculpteur Martinez Montañes et en même temps à l'Académie de peinture que venait de fonder Pacheco. Nous n'avons pas à raconter sa vie très mouvementée, parsemée de furieux orages, qu'il vint terminer dans sa ville natale en qualité de chanoine de la cathédrale. Ses œuvres doivent avant tout nous intéresser. Nous avons parlé plus haut de ses sculptures; ses peintures, d'un dessin des plus châtiés, d'une coloration chaude, sont certainement les plus idéalistes de l'École espagnole; beaucoup moins fougueuses que celles de ses confrères et compatriotes, elles semblent presque manquer d'accent à côté d'elles. Le musée du Prado à Madrid renferme neuf compositions d'Alonso Cano, parmi lesquelles il faut citer le *Christ mort soutenu par un ange*, le *Christ à la colonne*, *Saint Benoît*, *Saint Jean écrivant l'Apocalypse*, etc. Quoique les ouvrages de cet artiste ne soient guère sortis de sa patrie, on voit quelques toiles de lui aux musées de Munich, de Berlin, de Saint-Pétersbourg et en Angleterre.

Après ces maîtres hors de pair l'Espagne a produit nombre de peintres qui, sans arriver à leur hauteur, n'en sont pas moins des artistes de très grande valeur; d'abord le gendre et élève de Velazquez, Juan Bautista Martinez del Mazo (1615?-1667), qui succéda à son beau-père dans la charge de peintre de la chambre, auquel on doit de nombreux portraits de Philippe IV et des divers membres de la famille royale, ainsi que quelques paysages, entre autres la célèbre *Vue de Saragosse*, du musée du Prado, étoffée de personnages par Velazquez; Juan de Pareja (1606-1670), connu sous le surnom du mulâtre de Velazquez, dont il fut l'esclave et le broyeur de couleurs, qui peignit le si remarquable tableau de la *Vocation de saint Mathieu*, du même musée; Antonio Pereda (1599-1669), à qui l'on doit le *Songe de la vie*, conservé à l'Académie de San Fernando de Madrid; Juan Carreño de Miranda (1614-1685), qui remplaça Velazquez et Mazo auprès de Philippe IV dans les dernières années de la vie de ce souverain; le musée du Prado montre de très beaux portraits de cet artiste, entre autres ceux de Charles II et de la reine Marie-Anne d'Autriche; Mateo Cerezo (1635-1675), remarquable coloriste, dont le musée du Prado possède une *Assomption de la Vierge*.

Pendant que ces artistes brillaient à la cour, d'autres, aussi remarquables, décoraient les églises et les couvents des différentes parties de l'Espagne et surtout de l'Andalousie. Ce sont, à Séville, les deux émules de Murillo : Francisco de Herrera le Jeune (1622-1685), fils de Francisco de Herrera le Vieux, coloriste brillant, mais dessinateur maniéré, qui après des démêlés avec son père s'était enfui en Italie. Il peignit pour la cathédrale de Séville les *Docteurs de l'Église adorant le saint sacrement* et un *Saint François s'élevant dans les airs soutenu par les anges;* on voit encore de lui au musée du Prado un *Triomphe de saint Ermenegilde*. L'autre rival de Murillo, Juan Valdès Leal (1630-1691), élève d'Antonio



Musée du Louvre.

MURILLO. — LE JEUNE MENDIANT

del Castillo, dessinateur subtil, coloriste violent, est l'auteur du célèbre tableau des *Deux Cadavres*, d'un si épouvantable naturalisme, de la chapelle de l'hôpital de la Caridad à Séville.

Si nous revenons en arrière, nous trouverons, appartenant aussi bien au XVIe qu'au XVIIe siècle : Juan Bautista Mayno (1569-1649), coloriste délicat et fin, dont le musée du Prado montre une *Adoration des bergers*; Bartolomé Gonzalez (1564-1627), qui nous a laissé de si remarquables portraits de Philippe II et de sa famille; Felipe de Llano (?-1625), l'auteur du beau portrait de l'infante Isabelle-Claire, de la grande collection madrilène. Puis viennent Pedro Orrente (1570-1644), dont le faire se rapproche du style vénitien, et Luis Tristan (1586?-1640), bien supérieur au précédent, tous deux élèves du Greco; Juan Rizi (1595-1675), qui fut moine, dont la *Messe de saint Benoît*, conservée à l'Académie San Fernando de Madrid, témoigne de rares qualités de dessin et de couleur; Francisco Rizi (1608-1685); Felix Castello (1602-1656), tous trois d'origine italienne; Esteban March (1598? 1660), dont on voit un portrait de Mazo, le gendre de Velazquez, au musée de Madrid; Francisco Collantes (1599-1655), si brillant coloriste, si savant dessinateur dans sa *Vision d'Ezéchiel* de la même galerie; Jacinto Jeronimo, de Espinosa (1600-1680), le continuateur à Valence des traditions des Ribalta; Cristobal Garcia Salmeron (1603-1666); Eugenio de las Cuevas (1610-1667), beaucoup plus connu par les élèves qu'il forma que par ses ouvrages, qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous; Sébastian de Herrera Barnuevo (1619-1671); Ignacio Iriarte (1620-1685), élève de Herrera le Vieux, qui s'était fait une spécialité des paysages; Juan de Sevilla Romero y Escalente (1627-1695), coloriste délicat; Ximénès Donoso (1628-1690), également architecte, et Juan Martin Cabezalero (1633-1673), élèves de Carreño; Sebastian Gomez, mulâtre et esclave de Velazquez, comme Pareja; Juan Niño de Guevara (1632-1698); Pedro Atanasio Bocanegra (1635?-1688); Pedro Nuñez de Villavicencio (1635-1700), dont le musée du Prado renferme des *Enfants jouant aux dès*; José Antolinez (1639-1676), élève de Francisco Rizi; Sebastian Muñoz (1654-1690), dont on voit le portrait par lui-même au musée du Prado; Palomino y Velasco (1653-1725), plutôt historien que peintre et qui appartient tout autant au siècle suivant; enfin Claudio Coello (1623?-1693), le dernier des maîtres du XVIIe siècle, l'auteur de la fameuse composition de la *Santa Forma*, conservée à l'Escurial, qui mourut de désespoir à l'arrivée en Espagne de Luca Giordano, dont les enseignements et l'influence précipitèrent l'École dans une irrémédiable décadence.

LES ARTS MINEURS

L'art de la FERRONNERIE reste en grand honneur en Espagne pendant tout le XVIIe siècle et produit des œuvres qui, sans valoir celles du siècle précédent, n'en demeurent pas moins d'un haut mérite. Le premier maître forgeron de cette époque est Juan Bautista Celma, qui achève, la première année du siècle, la grande grille du chœur de la cathédrale de Burgos et, en 1604, met en place les nouvelles grilles de la cathédrale de Palencia. Un peu plus tard, Bartholomé Rodriguez et Luis de Peñatiel sont occupés à la métropole de Tolède. En 1650, le maestro Puech forge les grilles de l'église Saint-Paul de Sarragosse; enfin en 1692 Sebastian Condé travaille à la cathédrale de Séville.

L'ORFÈVRERIE religieuse crée, elle aussi, des ouvrages de grande valeur. Parmi les orfèvres-ciseleurs qui se distinguèrent alors d'une façon particulière, il faut citer Gaspar Arrandas de Tarragone, Rafael Gonzalez de Tolède, Buenaventura Fornaguera de Barcelone, Juan Laureano et Juan de Segura.

PAUL LAFOND.



Phot. Laurent.

COFFRE EN FER REPOUSSÉ



Musée d'Anvers.

VAN DYCK. — LE CHRIST AU TOMBEAU

L'ÉCOLE FLAMANDE DU XVIIe SIÈCLE



Phot. Neurdein.

L'ÉGLISE SAINT-MICHEL, A LOUVAIN

Avec le XVIIe siècle, une ère nouvelle, superbe de grandeur et de force, s'ouvre pour l'art flamand. Après avoir, à la fin du XIVe siècle et au XVe, enfanté un nombre incalculable d'œuvres exquises, où l'âme de ces belles provinces se reflète en des merveilles de composition concentrée, d'émotion intime, de facture savante et soignée, presque méticuleuse; après avoir rayonné au dehors, impressionné la production étrangère, influencé l'art en France, dans les Pays-Bas du Nord, en Allemagne et pénétré jusqu'en Italie, jusqu'à l'École napolitaine primitive, où l'on retrouve dans les minutieux panneaux de Simone Papa, de Solario et surtout d'Antonello de Messine comme une descendance indirecte des van Eyck, comme un lointain écho des Écoles de Gand et de Bruges, au XVIe siècle les peintres flamands avaient pris, à leur tour, le chemin de l'Italie. Ils étaient allés au delà des monts chercher un renouveau d'inspiration et demander des enseignements aux ateliers de Milan, de Florence, et surtout à ceux de Rome et de Venise. C'est que, entre temps, un phénomène psychologique considérable s'était produit : la civilisation de l'Europe occidentale était arrivée à un de ces tournants décisifs où tout change et se transforme : mœurs, politique, croyances, nationalités; où l'art, qui n'est, somme toute, que l'interprète de sentiments généraux, la traduction de préférences sociales, évolue et prend, comme le reste, une nouvelle direction.

Ainsi que dix-sept cents ans plus tôt, après la fin des guerres puniques, la Grèce subjuguée avait à son tour — suivant l'attestation d'Horace — soumis ses vainqueurs et implanté ses arts dans le Latium, l'Italie, humiliée, vaincue, conquise et reconquise par les armées de Charles VIII, de Louis XII, de François Ier et de Charles-Quint, avait pris sa revanche. Elle avait converti ses maîtres alternatifs à des principes nouveaux. A la suite de leurs armées en retraite, les artistes italiens avaient escaladé les Alpes. Ils s'étaient répandus un peu partout. La fraîche saveur, la sève vivifiante, qui se dégagent de leurs œuvres, avaient accaparé les encouragements princiers et les royales faveurs. La superbe allure et l'ample magnificence des ouvrages importés d'Italie avaient ouvert les yeux des moins clairvoyants. Les récits des voyageurs, le séjour désormais historique d'Albert Dürer sur les bords de l'Adriatique, avaient enflammé les vagabonds instincts des artistes flamands. Comme les bergers de l'Evangile, ils avaient bravement marché à l'étoile. Et quand, après un séjour plus ou moins prolongé sur la terre promise, ils étaient revenus au bercail, les idées dont ils avaient imprégné leur esprit, les principes désormais adoptés par eux, firent comme la tache d'huile. Ils s'élargirent, gagnèrent de proche en



UN CONFESSIONNAL DE L'ÉGLISE SAINT-PAUL, A ANVERS

proche, au point que les plus rebelles s'en laissèrent pénétrer.

Même chez les représentants des traditions nationales, chez Jean Gossaert, chez Lancelot Blondeel, chez Jean Mostert, dont l'exécution précieuse, délicate et soignée, placide et tranquille, apparaît comme le dernier reflet de l'école expirante; même chez ceux qui prétendaient ne relever que de la nature, comme les Pourbus, Jean Vermeyen, Josse van Clève, etc., l'esprit nouveau trouve à se manifester, soit par des gentillesses de décoration ou des architectures de style renouvelé, soit par une recherche d'élégance, une allure plus ample, une facture plus large, une couleur plus robuste, et des empâtements qui eussent paru à leurs précurseurs le comble de la négligence ou de l'audace.

Ajoutons que, dans les provinces flamandes, pour une raison toute politique cette transformation rencontra moins de résistance que l'on aurait pu croire. Le centre de la production artistique s'était, entre temps, déplacé. A Bruges, à Gand — cités fermées, animées de cet esprit particulariste et exclusif du moyen âge, foyers d'art intime, où les dynasties d'artistes produisaient, entourées de ceux-là mêmes qui se faisaient leurs inspirateurs et restaient leurs clients — à Bruges et à Gand avait succédé Anvers, ville ouverte au commerce du monde, cosmopolite par conséquent, accueillante aux gens et aux idées du dehors, attirant à elle la sève de tout le pays, au point que, dès 1540, elle comptait dans ses murs plus de trois cent cinquante peintres, architectes et sculpteurs, les uns nés sur son sol, comme les Floris, les van Clève, les de Vos, les van Noort, les autres accourus pour grossir la phalange sacrée comme les Breughel, les Mostert, les van Veen, les Hubert Goltzius, ou tardivement venus, comme Antonio Moro et Pierre Pourbus, pour y terminer au milieu de généreux émules, avec une vie d'assiduité et de labeur, une carrière qui n'avait pas été sans gloire.

Phot. Hanfstaengl. Musée d'Amsterdam

RUBENS. — PORTRAIT D'ANNE-MARIE, ARCHIDUCHESSE D'AUTRICHE

Ajoutons que ce « romanisme » s'était étendu d'Anvers à tout le reste du pays; à Bruxelles, où Bernard van Orley, Michel Coxie et Pieter Coucke étaient retenus par la faveur de la cour; à Liège, où Lambert Lombard, Lampsonius et Guillaume Key vivaient sous la protection de l'évêque. — Contagion d'autant plus curieuse que cette révolution si générale était loin de produire des fruits d'une haute saveur artistique. Et il n'en pouvait guère être autrement. Quand tous ces vaillants pèlerins de l'art avaient bouclé leur sac et abandonné le sol natal pour aller renouveler leur croyance esthétique, il était déjà bien tard. Ils ne devaient plus trouver, au pays du nouvel Évangile, d'autres exemples et d'autres enseignements que ceux qu'on peut attendre d'une école s'acheminant vers son déclin. Au lieu des saines et fortes traditions de la grande époque, ils ne rapportèrent guère en leur province qu'un dédain relatif de la nature,



Eglise Saint-Jacques, Anvers.

RUBENS. — LA SAINTE FAMILLE
Portraits de l'artiste et de sa famille.

un naïf besoin d'étaler leur prétentieux savoir, un maniérisme parfois exagéré, une ample provision de formules, avec une tendance invincible à en faire usage.

Même chez les meilleurs et les moins atteints par la contagion, ces symptômes se manifestent. Même chez Otho van Veen, qui partage avec Adam van Noort l'impérissable gloire d'avoir été



Phot. Braun, Clement et Cie.

LE COUP DE LANCE.
MUSÉE D'ANVERS.

un des premiers maîtres de Rubens, on sent l'influence décadente de Zucchero, dont van Veen fut le studieux élève; et ce que M. A.-J. Wauters appelle son « classicisme maniéré » n'est pas fait pour laisser prévoir la résurrection merveilleuse qui allait — quelques années plus tard — transformer l'art flamand et lui assurer, avec l'entrée en scène de Pierre-Paul Rubens et de ses disciples, une gloire impérissable.

Rubens, cet artiste de génie, un des peintres les plus grands, les plus surprenants, les plus complets qui aient jamais existé, à ce point qu'on pourrait dire de lui qu'il est l'incarnation même de la peinture — avec cela un de ces hommes universels, comme la Renaissance en a produit plusieurs et comme on ne devait plus en revoir — supérieur aux grands maîtres italiens sur un point, un seul, qu'on pourrait appeler le « panache », inférieur sur beaucoup d'autres, avec cela le plus flamand de tous les peintres flamands, Rubens, par un caprice du sort, ne vit pas le jour en Flandre.



Phot. Hanfstaengl. Musée de Munich.

RUBENS.
PORTRAIT DE L'ARTISTE ET DE SA PREMIÈRE FEMME, ISABELLE BRANT

Né à Siegen, dans le duché de Nassau, le 29 juin 1577, jour des saints Pierre et Paul, dont il reçut les noms, il vint à Anvers à l'âge de dix ans, entra dans l'atelier du paysagiste Tobie van Haght, puis chez Adam van Noort et enfin chez Otho van Veen. En 1598 son apprentissage étant terminé, il se faisait agréer en qualité de franc-maître par la corporation de Saint-Luc, et deux ans plus tard, partait pour l'Italie. Dans ce pays il sut se concilier la bienveillance du duc de Mantoue, Vincent Ier, qui le pensionna, protection qui ne l'empêcha pas de séjourner à Rome, où il se fixa à trois reprises différentes, de visiter Venise, Gênes, Milan, de parcourir l'Espagne, faisant alterner les copies des maîtres avec des productions originales, parmi lesquelles on peut citer une *Exaltation de la croix*, un *Couronnement d'épines*, un *Crucifiement*, exécutées en 1603; les *Douze apôtres*, *Théocrite*, *Démocrite*, datant des années 1604 et 1605; en 1606 une *Transfiguration* et un *Baptême du Christ*; un *Saint Grégoire*, en 1608, ainsi que trois tableaux destinés à la Chiesa Nuova de Rome, et qu'il venait de livrer quand la mort de sa mère le rappela brusquement à Anvers.

A son départ de Mantoue, il avait promis au duc Vincent de revenir; mais à Bruxelles, où ses affaires devaient le retenir quelque temps, il allait trouver une autre cour et des protecteurs princiers capables de lui faire oublier sa promesse. L'archiduc Albert, précisément en cette année 1608, achevait de négocier avec les Provinces-Unies cette trêve de douze ans qui devait procurer aux Pays-Bas, si durement éprouvés, quelques années de répit, et l'archiduchesse Isabelle cherchait une compensation à ses déceptions guerrières dans le luxe et l'apparat de la représentation officielle. Grâce à ce déploiement de faste, auquel leurs malheureux États n'étaient plus habitués, ils avaient conquis tous deux une relative popularité. Rubens obtint le titre recherché de peintre ordinaire de leurs altesses, et cette distinction, jointe à son mariage avec Isabelle Brant, le fixa définitivement à Anvers, ce dont il n'eut pas au surplus à se repentir.

Trois années, en effet, lui suffirent pour se rendre célèbre. Trois œuvres hors ligne, le *Saint Ildefonse*, aujourd'hui au musée de Vienne (où pour la première fois il reproduit les traits d'Albert et d'Isabelle); l'*Érection* et la *Descente de croix* (ces deux merveilles qui sont la gloire de la cathédrale d'Anvers) assuraient, dès 1611, l'immortalité de son nom et lui valaient une popularité telle que dès cette époque il refusait d'innombrables élèves avides de ses leçons.

A partir de ce moment sa production s'affirme, chaque année, par des œuvres de premier mérite. De 1619 à 1623, elle enfante, pour ainsi dire sans effort, un nombre si surprenant de morceaux considérables à tous égards que l'on se refuserait à croire à une fécondité pareille, si d'irréfutables documents ne venaient l'attester. C'est ainsi qu'en 1619, indépendamment de la *Communion de saint François*, que Fromentin considère comme le chef-d'œuvre du maître, et de la *Bataille des Amazones*, autre ouvrage capital, il exécuta trente-neuf tableaux pour l'église des jésuites, et qu'en moins de deux ans (1622-1623) il livra à la reine Marie de Médicis les vingt-quatre grandes compositions de la *Vie de Henri IV*, encore aujourd'hui une des gloires de notre Louvre.

Ajoutons à l'actif de ces premières années la *Conversion de saint Baron* (Gand, 1614); l'*Adoration des Mages* (Malines) et le

Jugement dernier (Munich), page gigantesque, où il semble avoir voulu se mesurer avec Michel-Ange (1617), l'*Histoire de Decius*, la *Pêche miraculeuse* (Malines) et la *Chasse aux lions* (Munich), exécutées en 1618.

En 1626 il perd sa première femme. En 1630, il se remarie avec Hélène Fourment, qui incarne le type féminin sinon créé, du moins adopté par lui et qu'on rencontre dans ses tableaux longtemps avant qu'il ait pu connaître celle qui le réalise si bien. Ni ses deuils, ni les joies d'une union nouvelle ne ralentissent du reste la magistrale fécondité de son pinceau. Les devoirs politiques que la confiance de ses princes lui impose, ses missions à l'étranger, ses ambassades à Londres et à Madrid, sa correspondance avec Ambroise Spinola, avec Peiresc, avec sir Dudley Carleton, etc., que M. Ch. Ruelens évalue à plus de huit mille lettres, sont incapables de le distraire et d'atténuer son extraordinaire et ponctuelle production. On estime le nombre de ses tableaux à plus de deux mille, et quand on sait de quelle taille sont la plupart d'entre eux, on est presque épouvanté. Il semble, suivant un mot de Taine, qu'il « soulageait sa fécondité en créant des mondes ». On ne citerait presque pas une grande galerie où il ne figure avec honneur et en première place.

Anvers possède une centaine de ses toiles. La pinacothèque de Munich presque autant. On en compte cinquante-quatre au Louvre, soixante-trois à l'Ermitage, à peu près le même nombre au Prado, quatre-vingt-dix dans les divers musées et galeries de Vienne, plus de deux cents en Angleterre. Et partout il supporte victorieusement les plus dangereux voisinages. Partout il s'impose à l'attention, parfois il étonne, il froisse, il contrarie; jamais celui qui le contemple n'est laissé par lui froid, distrait, indifférent.

Dans une pareille quantité d'œuvres, il serait au moins imprudent de prétendre faire un choix, d'autant plus que son pinceau, souple, docile autant qu'infatigable, ne connaît aucun préjugé et caresse tous les sujets avec un égal bonheur. Tableaux de sainteté, d'histoire ancienne, de mythologie, combats, portraits, fleurs, paysages, animaux, tous les genres lui sont familiers, et il fait, sans scrupules, alterner les monstrueuses ripailles de la *Kermesse* avec les représentations les plus édifiantes de la Vierge et des saints. Confiant dans une supériorité qui élève tout ce qu'il touche, aucun travail ne lui paraît au-dessous de son talent. En 1635, le cardinal Infant doit faire à Anvers une entrée solennelle: onze arcs de triomphe lui seront élevés. Rubens, au comble de la gloire et des honneurs, accepte de les peindre. Les



Phot. Braun, Clément et Cie. Collect. du comte Darnley.

VAN DYCK.

PORTRAITS DES LORDS JOHN ET BERNARD STUART



Phot. Braun, Clément et Cie. Collect. du duc de Westminster.

VAN DYCK.

LE MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE

tapissiers bruxellois, las de copier et recopier les modèles italiens, s'adressent à lui, et, comme le constate un de ses historiens, il répond à leur demande par une « succession de cartons suffisante à occuper la carrière d'un artiste ordinaire ». Le docte Moretus, qui dirige la fameuse imprimerie des Plantin, a besoin de titres, de fleurons, de lettrines, Rubens se fait une distraction de les lui dessiner. Son ami Peiresc écrit un volume sur la glyptique, il l'illustre.

Mais où il triomphe, c'est dans ces pages pompeuses, grandioses, mouvementées où il représente les scènes héroïques de la religion et les luttes de l'humanité; les martyres, les mises en croix, les nativités, les batailles, les chasses, les supplices, les apothéoses. C'est dans le magistral groupement de ses figures, dans la savante répartition de leurs masses, dans sa prodigieuse distribution de la lumière, dans le somptueux étalage des carnations opulentes et des draperies mouvementées, dans l'extraordinaire mise en scène des attitudes habilement contrastées, dans cette incroyable intensité de vie, se traduisant en cris, en injures, en baisers, en blasphèmes, en crispations dont la furie désordonnée emporte tous les corps comme en un tourbillon; c'est en cela qu'il faut chercher le secret de l'influence qu'il exerça, et de l'autorité qu'il possède, et aussi dans la magie éloquente de son pinceau, doué autant qu'on peut l'être, savant autant qu'on peut le devenir, qui glisse, court, vole sur la toile, ici l'effleurant à peine et formant, d'une caresse enveloppante, une carnation souple et ferme, là, étalant en des coulées onctueuses et grasses les tons des plus rutilants tissus; opposant les empâtements savoureux aux légers frottis, et arri-



Phot Alinari. Pinacothèque de Turin.

VAN DYCK.

PORTRAIT DES ENFANTS DE CHARLES I[er], ROI D'ANGLETERRE

vant, par le rapprochement de nuances qui se complètent, à ces merveilles des coloris qui sont un charme indéfinissable pour l'œil et un perpétuel régal pour l'esprit. C'est là ce qui fait de Rubens un grand, un très grand maître. Non pas parfait. Qui donc prétendrait l'être? Certes il n'a pas la profondeur de Léonard, l'exquise pureté de Raphaël, la sobriété puissante de Titien, encore moins la concentration de Rembrandt. Il est au contraire tout en dehors. Mais il faut bien avouer que si son incomparable facilité, son besoin d'extériorité l'entraînent à des incorrections nombreuses, celles-ci s'enveloppent de vibrantes et délicieuses harmonies, qui surprennent, confondent et ravissent.

Dix ans après son second mariage Rubens mourut, chargé d'honneurs et de gloire, en pleine maturité de son fougueux talent, le pinceau à la main, achevant son *Martyre de saint Pierre*, et laissant à ses fils, suivant l'expression si juste de Fromentin, « le plus opulent patrimoine, le plus solide héritage de gloire, que jamais penseur, au moins en Flandre, eût acquis par le travail de son esprit ».

Dans l'École flamande du XVII[e] siècle, Rubens n'est pas seulement un grand maître. Il est le « maître » par excellence, le « verbe », si j'ose dire ainsi! Il s'élève à une hauteur telle que la seule chose dont on soit surpris, c'est que d'autres artistes comptent encore autour de lui, et que tous ne disparaissent pas dans le radieux éclat de son apothéose. Réservons donc une part de nos regards pour van Dyck, pour G. de Crayer, pour Jordaens, pour Corneille de Vos, pour Gérard Zegers, pour Th. Rombouts, pour Antoine Sallaerts, pour A. Janssens, pour François Snyders, pour Pierre Boel et pour une centaine d'autres peintres d'un rare mérite — car jamais siècle en une seule province ne fut aussi fécond en artistes de réel talent. — Accordons l'attention dont ils sont dignes à tous ces vaillants producteurs, tous contemporains de Rubens, ses élèves ou ses continuateurs; mais tous influencés à des degrés différents par son contagieux génie, gagnés par sa théâtrale ordonnance, par son besoin de mise en scène, par l'ampleur de ses attitudes; s'inspirant de sa fougue, de ses recherches du pittoresque et imitant le flamboiement de ses lignes et de sa magnifique couleur, au point de former mieux qu'une école, au point de constituer une véritable famille.

Parmi ceux qui, sortis de son atelier, furent, au temps de sa production furieuse, ses collaborateurs directs et assidus, on a retenu les noms d'Érasme Quellin, de Jean van Hoecke, de Corneille Schut, de Vallerant Vaillant, d'Abraham van Diepenbeeck, de Théodore van Thulden, de Franchoys, de Pierre van Mol, de Gérard Doulfet, etc., qui, tous ou presque tous, possédèrent assez de talent pour mériter — en un temps moins éblouissant — sinon une gloire indiscutable, du moins une notoriété de bon aloi; mais dont la juste renommée est quelque peu obscurcie par celle du disciple favori de Rubens, par celle d'Antoine van Dyck, qu'une faveur spéciale du sort a de tout temps associé à la gloire de son maître.

Van Dyck naquit à Anvers en 1599. Ses admirables dispositions pour la peinture se manifestèrent dès sa plus tendre jeunesse. Il avait à peine dix ans qu'il entrait dans l'atelier de van Balen, et quinze lorsqu'il fut admis dans celui de Rubens. Reçu à dix-neuf ans confrère de Saint-Luc, il part à vingt et un ans pour l'Italie et retrouve à Venise, dans les œuvres de Titien et de Paul Véronèse, l'idéal déjà caressé à Anvers. Sa belle figure, ses jolies manières, son élégance, presque autant que son talent, lui concilient les sympathies de tous. De grandes familles, les Bentivoglio, les Barberini, les Colonna, s'intéressent à lui. A Gênes, il exécute plus de quarante portraits, et quand il rentre à Anvers, il est presque célèbre. Là, à côté de son maître, il trouve le moyen de se faire une place brillante. Il peuple les grandes églises de *Vierges aux donateurs*, de *Christs en croix*, de *Madones*. Si l'on ne rencontre pas dans ses beaux ouvrages l'exubérante vaillance du chef de l'école, il possède du moins une distinction légèrement maniérée, une grâce touchante, une élégance native, un charme en un mot qui ne laissent pas de séduire les beaux seigneurs et les grandes dames avides de posséder leurs portraits. C'est ce dernier genre de succès qui va décider de sa carrière. C'est lui qui le fait nommer peintre de l'archiduc, et plus tard (1632) appeler à Londres, où, pour ses débuts, il peint Charles I[er] et toute la famille royale. C'est à lui qu'il doit non seulement sa réputation si vite acquise, mais sa rapide fortune



Phot Braun, Clément et C[ie]. Collection du comte Spencer.

VAN DYCK. — PORTRAIT DE LA BARONNE SPENCER



Musée de Bruxelles.

CORNEILLE DE VOS.
PORTRAIT DE L'ARTISTE ET DE SA FAMILLE

et d'être pensionné par le roi, anobli, nommé peintre de la cour. Il n'exécute pas moins de trente-huit portraits, en effet, de son nouveau protecteur, et plusieurs sont équestres. Tout ce que la Grande-Bretagne et l'Écosse comptent de noble et d'illustre défile dans son atelier, et encore aujourd'hui l'Angleterre possède plus de trois cent cinquante de ses œuvres. Car des qualités héritées de son maître, une prodigieuse facilité d'exécution et une fécondité inlassable n'étaient pas à ses yeux les dons les moins précieux. Van Dyck mourut à quarante-deux ans, et M. Guiffrey, qui fut, en ces dernières années, son scrupuleux biographe, n'a pas décrit ou enregistré moins de quinze cents de ses ouvrages.

Après Rubens, et presque à ses côtés, van Dyck eût été le premier portraitiste de son pays et de son temps, si le XVIIe siècle flamand n'eût compté Corneille de Vos (1581-1651) parmi ses meilleurs peintres. Ici, plus d'artifices de couleur, plus d'attitudes sentant la convention, plus de recherches d'une élégance trop voulue pour être exclusivement naturelle, plus de formules en un mot; par contre une saine et consciencieuse traduction de la chose vue, une sobriété de moyens, un calme, une aisance, une sincérité à toute épreuve, qui assurent à ses personnages toute leur expressive individualité et s'appuient sur un dessin large et savant, sur une facture d'une probité merveilleuse. Ses portraits d'*Abraham Grapheus* (musée d'Anvers), du *Peintre et sa famille* (musée de Bruxelles), ses *deux petites filles* (musée de Berlin) sont des morceaux de telle qualité qu'aucune comparaison ne leur peut nuire.

Jacques Jordaens (1593-1678), qui fut, lui aussi, un superbe portraitiste, nous offre précisément les qualités opposées. Fut-il élève de Rubens? On l'a prétendu, mais rien ne le prouve. Ce qu'on ne peut se défendre de constater, par exemple, c'est que sa fougue irrésistible fait paraître le grand maître presque timide et réservé. Son œuvre fut également considérable. Il aborda en outre tous les genres : sujets religieux et tableaux d'autel comme son *Adoration des bergers*, son *Mariage de sainte Catherine*, son *Saint Martin guérissant un possédé*; tableaux d'histoire, comme son *Triomphe du prince Henri* (à la Maison du Bois, à la Haye), la plus vaste et la plus magnifique de ses œuvres; allégories plus ou moins mythologiques et scènes intimes ou populaires, comme le *Satyre et le Paysan*, le *Roi de la fève*, le *Concert de famille*. Mais c'est surtout en ce dernier genre d'ouvrages que son exubérance se fait jour, que son talent déborde, que la générosité de son pinceau éclate dans un plantureux étalage de chairs roses et grasses, de gorges rebondies, de joues vermillonnées comme de beaux fruits, couronnées de ces chevelures d'or que Thoré comparait à une gerbe de froment mûr.

A côté de ces violences délirantes et géniales, les grandes toiles religieuses de Gaspard de Crayer (1582-1669) semblent relativement froides et sages. Ce n'est pas que l'influence de Rubens ne se fasse aussi sentir en elles. C'est du « maître » que Crayer s'inspire dans la science de ses arrangements, dans ses attitudes amples et contrastées, dans le pompeux déploiement de ses draperies; mais il lui laisse sa passion, son entrain, sa puissance. Ses emportements restent calmes, ses tumultes sont sans fracas, et, si l'habileté reste considérable, s'il sait imprimer à ses scènes religieuses un caractère de noble et sereine grandeur, si son *Assomption*, sa *Pêche miraculeuse*, son *Martyre des quatre couronnés*, son *Martyre de saint Blaise* (qu'il acheva à l'âge de quatre-vingt-six ans) sont, comme composition et comme exécution, des morceaux de premier mérite, il s'en faut de beaucoup qu'on emporte de leur contemplation l'impression troublante, l'irrésistible émotion, l'impérissable souvenir, que laissent après elles les grandes œuvres de Rubens.

C'est encore le souffle de Rubens qui anime Gaspard Zegers (1591-1650) et Théodore Rombouts. C'est à lui qu'ils doivent la pompeuse ordonnance de leurs tableaux de sainteté. Mais romanistes l'un et l'autre, ils avaient été trop fortement impressionnés, durant leur séjour en Italie, par les sombres duretés du Caravage. Aussi ne retrouve-t-on plus en leurs ouvrages cet éclat, cette transparence, cette magnificence de coloris, qui peuvent être considérés comme l'apanage des grands Flamands du



Musée du Louvre.

VICTOR BOUCQUET. — UN PORTE-ÉTENDARD

XVIIe siècle et qu'on rencontre jusque chez les animaliers de cette féconde époque : chez François Snyders (1580-1657), par exemple, qui plus qu'aucun autre exhiba, dans ses grandes compositions décoratives — *Chasses aux ours, aux cerfs, aux lions, à l'hippopotame; Lionne terrassant un sanglier; Cigogne attaquée par des faucons; Étalages de poissons;* etc. — la véhémence de la couleur, la vigueur de l'exécution, l'emportement de la vie; — chez Jean Fyt (1609-1661), qui dans ses *Chasses*, ses *Combats d'animaux* aussi bien que dans ses « natures mortes » trouva le moyen, tout en restant plus personnel, d'être à la fois impétueux, lumineux, abondant et varié; — enfin chez Adrien van Utrecht (1599-1652), dont le *Combat de coqs*, la *Basse-Cour*, l'*Échoppe du poissonnier*, se ressentent de la puissante et contagieuse imitation qui dominait toute l'école, et qui eut, en outre, l'insigne honneur de compter (au moins dans une de ses œuvres, *Pythagore et ses disciples*) Rubens parmi ses collaborateurs.


Musée de Bruxelles.

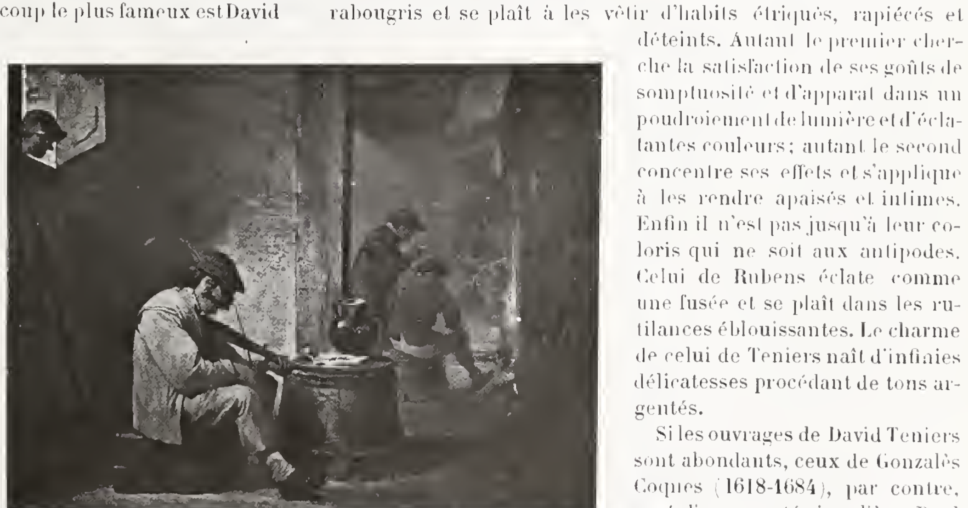
JORDAENS. — LE SATYRE ET LE PAYSAN

Au-dessous, on devrait presque dire à côté de ces peintres vaillants, groupés plus ou moins étroitement autour du « maître », et qui, disciples, héritiers ou simplement sectateurs, forment ce qu'on pourrait appeler sa famille, on est quelque peu surpris de voir apparaître une autre phalange d'artistes de mérite, ingénieux, très doués, dont les qualités précieuses, quoique moins brillantes, suffiraient, dans un autre temps et dans un autre pays, à constituer une école savante, originale et forte.

Nous voulons parler des peintres de paysanneries, de scènes intimes, d'intérieurs, de cabarets — groupe abondant où les deux Teniers, Gonzalès Coques, Gilles van Tilborg, Pierre de Bloot, Mathieu van Hellemont, David Rijckaert et Charles-Emmanuel Biset ont droit à une place d'honneur. De tous ces petits, très petits maîtres, le plus estimé et de beaucoup le plus fameux est David Teniers, fils et père de peintres du même nom, qui, s'ils eurent l'un et l'autre un réel talent, demeurèrent cependant sensiblement inférieurs à celui qui résuma la gloire de la famille. On peut dire de ce dernier, en effet, que malgré le genre un peu vulgaire qu'il adopta et malgré l'exiguïté de ses tableaux, il ne laisse pas d'être un très grand peintre.

David Teniers naquit à Anvers en 1610. En 1637 il épousa la fille de Brueghel de Velours. De ce que Rubens fut témoin à son mariage, M. Wauters a conclu que notre artiste fut son élève. C'est aller vite en besogne. David Teniers n'offre de ressemblance ou d'analogie avec l'illustre maître que sur trois points. En premier lieu, une singulière liberté d'esprit, grâce à laquelle il put aborder une infinité de sujets fort divers, depuis la peinture religieuse (comme en témoignent son *Christ présenté au peuple* du musée de Cassel et son *Sacrifice d'Abraham* du musée de Vienne) jusqu'aux kermesses, assemblées populaires, fêtes de village, cabarets, marchés, disputes de paysans, laboratoires d'alchimistes, cuisines, en passant par les représentations fantastiques et la mythologie ou la fable (témoin ses nombreuses *Tentations de saint Antoine* et son *Renaud et Armide* du Prado). — Secondement, une prodigieuse facilité d'exécution, qui lui permit de produire un nombre considérable de tableaux souvent très compliqués, à très nombreux personnages et extraordinairement finis et soignés. Smith dans son *Catalogue raisonné* en décrit six cent quatre-vingt-cinq; et ce n'est pas la moitié de ce qui sortit de son atelier, sans compter les cartons et les modèles de tapisserie dont il approvisionna les métiers de Bruxelles et d'Audenarde. — Enfin, troisième point, la rapidité de sa fortune. L'archiduc Léopold-Guillaume se montra de très bonne heure son protecteur efficace, lui conféra un brevet de peintre officiel de sa cour et le nomma en outre conservateur de sa galerie de tableaux.

Pour le reste, rien de commun entre Rubens et lui. Autant Rubens reste toujours pompeux et grandiose, autant Teniers demeure modeste, simple et peu bruyant. Autant le grand maître se montre irrémédiablement épris des carnations opulentes, des formes pleines et bien nourries, autant il costume ses personnages débordants de santé avec des étoffes resplendissantes, autant il aime à étaler de luxueuses draperies; autant le petit maître s'intéresse aux gens à sang pauvre, à corps difformes et rabougris et se plaît à les vêtir d'habits étriqués, rapiécés et déteints. Autant le premier cherche la satisfaction de ses goûts de somptuosité et d'apparat dans un poudroiement de lumière et d'éclatantes couleurs; autant le second concentre ses effets et s'applique à les rendre apaisés et intimes. Enfin il n'est pas jusqu'à leur coloris qui ne soit aux antipodes. Celui de Rubens éclate comme une fusée et se plaît dans les rutilances éblouissantes. Le charme de celui de Teniers naît d'infinies délicatesses procédant de tons argentés.


Phot. Hanfstaengl. Musée de Munich.

TENIERS. — LE PAYSAN MUSICIEN

Si les ouvrages de David Teniers sont abondants, ceux de Gonzalès Coques (1618-1684), par contre, sont d'une rareté singulière. Paul Mantz, en un mot piquant et spirituel, a résumé l'impression que



Musée de Bruxelles

TENIERS. — LES CINQ SENS

produit son talent. C'est, disait-il, un van Dyck in-18. G. Coques, en effet, semble s'être plu à rappeler le grand portraitiste d'Anvers, mais en réduisant son format, en atténuant son élégance un peu maniérée et la distinction un peu hautaine de ses personnages. Les œuvres de Charles-Emmanuel Biset (1633-1682) ne sont pas moins rares; mais il suffit d'un seul de ses tableaux représentant les membres de la *Confrérie de saint Sébastien d'Anvers* (aujourd'hui au musée de Bruxelles, — et qui supporte la comparaison avec un tableau du même genre de Teniers conservé à Saint-Pétersbourg — pour lui assurer une place très honorable à côté de son maître.

Enfin quand nous aurons rappelé que Gilles van Tilborg fut un peintre de scènes de cabaret spirituel et un puissant coloriste; qu'on doit à Pierre de Bloot d'amusantes paysanneries; que David Rijckaert acquit une juste réputation avec ses *Laboratoires d'alchimiste* et ses *Tentations de saint Antoine*, nous n'aurons plus guère à citer que Pieter Neefs, dont tout le monde connaît les intérieurs d'église, si scrupuleusement étudiés, et Brueghel de Velours. Mais ce dernier mérite qu'on lui consacre quelques lignes.

Brueghel doit en partie sa grande notoriété à ce que Rubens ne dédaigna pas de le choisir comme collaborateur. Il n'aurait pas eu, toutefois, cet honneur insigne, qu'il mériterait encore notre estime et même notre admiration par la fine délicatesse de son coloris franchement conventionnel, par la surprenante douceur de sa touche, par l'étonnante habileté qu'il déploie dans ses compositions d'une complication parfois singulière, par la richesse de son imagination et par un parfum de rare originalité qui semble avoir été le privilège de sa famille. Son père, en effet, surnommé Brueghel le Vieux ou le *Drôle*, resta, au moment où l'école flamande s'italianisait, le pittoresque et intraitable représentant du naturalisme flamand, et son oncle dut son surnom de Brueghel d'*Enfer* à la passion qu'il déploya à confiner son étrange talent dans des compositions d'un ordre assez exceptionnel. Quant à leur digne fils et neveu, s'il lui arrive — très rarement du reste — de couvrir de grandes toiles, son petit génie ne prend vraiment son réel essor que dans des panneaux de proportions très restreintes, réduisant de vastes paysages à tenir dans des cadres minuscules, où nul détail cependant n'est omis, où aucune difficulté n'est escamotée, où la précision du rendu dégénère parfois en minutie.

Quoique Brueghel de Velours ait, comme les maîtres ses contemporains, un peu abordé tous les genres, les critiques sont convenus de le ranger dans la classe des paysagistes. Il nous fournit donc une naturelle transition pour dire quelques mots de la petite pléiade de paysagistes qui se rattachent à cette période si glorieuse de l'art flamand. Dans le nombre assez restreint de ces interprètes de la nature, on peut presque dire que Brueghel fit école, car quelques-uns d'entre eux, tels que Pierre Gysels, Antoine Mirou, Alexandre Keirrinckx, s'inspirèrent certainement de ses exemples. Quant à ceux dont le talent s'élargit et s'élève au contact de la robuste phalange qui avait accepté Rubens pour maître et pour inspirateur; quant aux Luc van Uden, aux Jean Wildens, aux Louis de Vadder, aux Jacques d'Arthois, aux Jean Siberechts, aux Mathieu van Plattenberg, etc., malgré leur talent indiscuté, malgré l'agrément de leur couleur, malgré leur indiscutable amour du pittoresque, ils demeurent trop au-dessous des merveilleux interprètes de la nature, que produisit en ce même siècle la peinture hollandaise, pour nous retenir davantage.

Ici finit notre tâche. Nous avons essayé de résumer en quelques lignes l'histoire de cette période triomphante, de ce XVIIe siècle, siècle d'or de la peinture flamande, qui occupe, au panthéon de l'art moderne, une place de premier rang. Pour retracer dignement les fastes de cette magnifique efflorescence, il faudrait lui consacrer une bibliothèque entière. D'autres s'y sont essayés à diverses reprises, depuis Houbracken, Descamps et Campo Weyermann, jusqu'aux critiques les plus écoutés et les mieux préparés de notre temps, jusqu'aux Charles Blanc, aux Thoré, aux Waagen, aux Alfred Michiels, aux Paul Mantz, aux Fétis, aux Guiffrey, aux Fromentin, aux Wauters, aux Max Roses, etc. Les uns se sont efforcés de donner des vues d'ensemble de cette admirable floraison, les autres ont appliqué plus spécialement leurs recherches et leur talent à la scrupuleuse étude d'une ou plusieurs de ces glorieuses figures. Tous ont laissé encore à glaner après eux, tant la moisson des chefs-d'œuvre dépasse toute espérance.

HENRY HAVARD



Phot. Neurdein. Musée du Louvre

VAN DYCK.
PORTRAIT DE CHARLES Ier, ROI D'ANGLETERRE

TÊTES DE LA RENAISSANCE ET DU XVIIe SIÈCLE



Musée de Cluny.

BOIS SCULPTÉ ALLEMAND
(XVe SIÈCLE)



Musée du Louvre

HANS HOLBEIN.
SIR RICHARD SOUTHWELL



Musée de Berlin.

GOSSAERT.
LA PESEUSE D'OR



Musée d'Anvers.

J. CLOUET. — FRANÇOIS II, DAUPHIN



Musée du Louvre.

J. CLOUET. — ÉLISABETH D'AUTRICHE



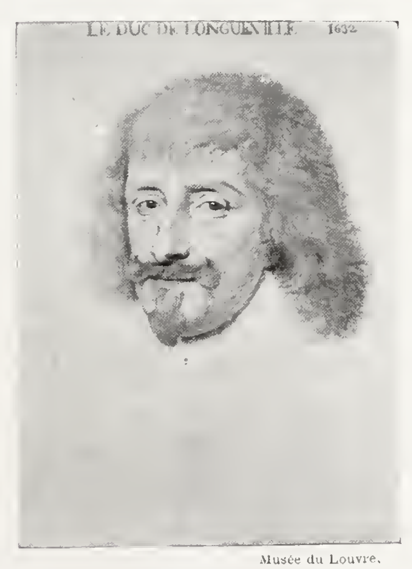
Musée de Bruxelles.

COELLO. — MARIE D'AUTRICHE



Musée royal, Amsterdam.

REMBRANDT.
LA VEUVE DE L'AMIRAL SWARTENHOUT



Musée du Louvre.

DU MOUSTIER.
LE DUC DE LONGUEVILLE



Musée du Prado.

VELAZQUEZ.
MARIE DE BOURBON

Phot. Giraudon, Hanfstaengl, Laurent



Phot. Brogi. Fresque du palais Rospigliosi, Rome.

LE GUIDE. — L'AURORE

L'ART ITALIEN DU XVIIe SIÈCLE



Phot. Alinari.

LONGHENA.
L'ÉGLISE DELLA SALUTE, A VENISE

Au commencement du XVIIe siècle, l'Italie était encore regardée comme le centre privilégié des arts. Les artistes étrangers déjà célèbres augmentent leur réputation en faisant consacrer leur talent par elle; et les artistes italiens, comme au plus beau temps de la Renaissance, sont recherchés dans toute l'Europe. Ainsi, lorsque Marie de Médicis, une Italienne pourtant, songe à confier à Rubens la décoration du Luxembourg, Richelieu lui propose de préférence le Josépin. Plus tard, Louis XIV fera venir le Bernin pour compléter le Louvre.

L'appréciation a bien changé depuis. Les Carraches eux-mêmes, qui dominent le mouvement d'art du temps, sont souvent regardés aujourd'hui comme des peintres de décadence dont l'enseignement a été funeste. La comparaison des dates et des œuvres suffirait, semble-t-il, à infirmer ce jugement. .

En réalité, à la suite de l'œuvre de réforme catholique entreprise par le concile de Trente, il y avait en Italie une véritable renaissance intellectuelle, qui pour les lettres se caractérise dans le Tasse, pour les arts précisément dans les Carraches.

L'ARCHITECTURE

L'architecture religieuse se rattache aux types donnés par Vignole (1507-1573) et Palladio (1518-1580) à la fin du siècle précédent, soit que les ordres se superposent, soit qu'un ordre colossal appuyé sur un soubassement plus ou moins élevé traverse les divers étages jusqu'à la corniche. Un fronton central, relié à l'étage inférieur — plus large puisqu'il correspond aux trois nefs — par d'immenses consoles retournées, donne à la façade une unité plus ou moins logique. C'est ce qu'on a appelé le « style jésuite ». Ce n'est pas que les jésuites l'aient créé ni même choisi par une préférence artistique raisonnée. Vignole avait élevé pour eux le Gesù à Rome et le père Grassi l'église du Collège romain (Saint-Ignace) dans ce style : il se répandit partout avec l'ordre lui-même. Son grand défaut est la monotonie et la froideur. D'ailleurs il passera à peu près, mais plus rapidement, par les mêmes phases que l'art du moyen âge, il deviendra de plus en plus aisé; la nef centrale s'élèvera de plus en plus, en lumière, au-dessus des nefs latérales qui oseront elles-mêmes s'élargir et s'éclairer. Le sentiment du véritable style religieux se perd si bien qu'il semble que Rome ait honte de ses anciennes églises, qu'à défaut du sentiment artistique auraient dû protéger tant de souvenirs. Lorsqu'on ne les détruit pas, on les défigure ou on les cache (Saint-Jean de Latran et Sainte-Marie Majeure). Le siècle précédent était responsable de la destruction de l'ancienne basilique de Saint-Pierre; mais Carlo Maderno (1556-1629) ne respecte même plus le plan bien conçu de Bramante et de Michel-Ange : il prolonge la nef, ce qui ôte au monument toute unité, puis la plaque d'une façade sans aucun rapport avec l'édifice et qui empêche de voir le dôme. Borromini (1593-1667) survient et croit faire beaucoup en inventant le « style baroque ». On ne peut lui reprocher d'avoir cherché à faire du nouveau et d'avoir voulu varier ses plans (église de la Sapienza); il a de l'habileté et de la hardiesse, mais c'est un terrible ennemi du bon sens et de la ligne droite. Il tord les colonnes, renverse les volutes, boursoufle les façades de saillies illogiques, rompt les corniches, trouve moyen de faire à la fois lourd et



Phot. Alinari.

LE BERNIN. — LA COLONNADE DE LA PLACE SAINT-PIERRE, A ROME

désordonné, confondant l'incohérence avec l'invention. Dans le jugement sévère qu'on peut porter sur l'architecture religieuse du temps, faisons exception pour l'église Santa Maria della Salute à Venise, construite de 1631 à 1681 sur les plans de Longhena. Ce qui est le plus à louer dans les monuments religieux de ce temps, c'est l'intérieur, où la richesse de l'ornementation n'exclut pas un large parti pris décoratif parfois véritablement grandiose : grande nef de Saint-Pierre; intérieur du Gesù; intérieur de Saint-Ignace. Cette habileté dans la décoration intérieure trouve encore mieux à s'appliquer dans l'architecture civile, fort supérieure à l'architecture religieuse, comme le montrent à Rome la cour du palais Borghèse par Martino Longhi l'Ancien et Flaminio Ponzio, et le palais Matteï par C. Maderno; à Venise le palais Pesaro par Longhena; « les nouvelles Procuraties » de Scamozzi et la « Dogana del Mar » de Benoni; à Gênes, le palais Balbi et l'Université de Bart. Bianco, œuvres simples et majestueuses qui n'ont vraiment de rivales en Italie pour cette date que la colonnade de la place de Saint-Pierre, qu'on est étonné d'avoir à attribuer au Bernin.



Phot. Alinari.

BORROMINI. — L'ÉGLISE SAINT-PIERRE, A FRASCATI

Une place à part doit être faite à l'art des jardins, qui, perfectionnant l'œuvre de l'époque précédente (villa d'Este à Tivoli), prépare le succès du jardin classique : les jardins du Quirinal par C. Maderno, la villa Ludovisi, tracée sur les plans du cardinal du même nom (1622), la villa Borghèse, près de Frascati, par Jean Fontana et surtout la villa Pamfili par Al. Algardi (1650) sont justement renommés. Les jardiniers italiens eurent une grande influence sur l'art français, qui, à son tour, devait plus tard compléter leur œuvre. Le Nôtre, qui avait fait plus d'un emprunt aux Italiens, fut appelé aussi à modifier et à achever les villas Ludovisi et Pamfili. Les Italiens excellent dans les jeux d'eau, avec Maderno, Fontana et Giovanni Francini (Jean de Francine).

LA SCULPTURE

Nous admirions tout à l'heure la noble simplicité de la colonnade de Saint-Pierre par le Bernin. Celui-ci (1598-1680) n'est certes pas le premier venu : il compte parmi les plus grands sculpteurs du temps; mais ce n'est précisément pas par la simplicité et la pureté de la forme que ses statues se recommandent. La sculpture italienne, en pleine décadence à la fin du XVIe siècle, ne paraît pas avoir profité de l'heureuse réaction que les Carraches avaient provoquée dans la peinture. Bernin y apporte une souplesse, une subtilité expressive qu'elle ne connaissait pas et sait, lorsqu'il veut, les associer aux conditions harmoniques des lignes et à une certaine sévérité qui lui sont ou qui lui devraient paraître nécessaires. Plusieurs de ses figures sont des merveilles d'exécution, et la *Sainte Thérèse* de Santa Maria della Vittoria marque assurément quelque chose de nouveau dans l'art de la sculpture. Louons aussi plusieurs de ses sujets mythologiques (*Apollon et Daphné*), genre qui convenait le mieux à son talent, et sachons apprécier l'aspect monumental de ses édifices funéraires (tombeaux d'Alexandre VII et d'Urbain VIII). Malheureusement nul plus que Bernin, à cause justement de son talent et de son immense réputation, n'a contribué à la décadence de la sculpture italienne, en l'encourageant à persister dans les défauts qui risquaient de la perdre.

Si l'on veut se rendre compte du mauvais goût jusqu'auquel pouvaient déjà descendre les sculpteurs italiens de ce temps, il suffit de citer Mocchi et sa *Sainte Véronique* de Saint-Pierre. Donnons un souvenir à l'Algarde et à son *Attila* (1592-1654); mais préférons sans hésiter à toutes ces complications la *Sainte Cécile* de Stefano Maderno (1571-1636), par l'émotion simple qui s'en dégage et par la pureté des



Phot. Alinari.

MARTINO LONGHI. — COUR DU PALAIS BORGHÈSE, A ROME

lignes elle semble une statue d'un autre temps ou d'un autre pays.

Rappelons, dans un art inférieur, mais qui a produit des chefs-d'œuvre, comme en témoigne la tête de femme du musée de Lille modelée au XVe siècle, les céroplastes (sculpteurs en cire) Abondio, Azzolini et surtout Zumbo (1656-1701, les cinq figures anatomiques de Florence; la *Nativité* et la *Descente de croix*, à Gênes).

Phot. Alinari. Église Sainte-Marie de la Victoire, Rome.

LE BERNIN. — STATUE DE SAINTE THÉRÈSE

LA PEINTURE

Les Carraches font de leur patrie, Bologne, le grand foyer de l'art italien au XVIIe siècle. Lorsqu'ils parurent, la peinture italienne se perdait dans la déclamation et l'improvisation banale, dans des poncifs à la Michel-Ange ou des contorsions d'une grâce maniérée. En dépit de l'exubérance apparente de l'imagination et de la complication des sujets, l'absence d'individualité des figures, la répétition indéfinie de mêmes formes, la convention des gestes et des draperies devenaient la plus fatigante des monotonies.

Louis Carrache (Lodovico Carracci, 1555-1619) eut le courage de rompre avec ces pratiques et de lutter contre le goût dominant. Il fut rebuté par les peintres auxquels il s'adressa : son compatriote Fontana, puis le Tintoret. Le public ne lui fut pas d'abord plus favorable et ses premières œuvres furent peu remarquées; il ne se découragea pas. Bientôt, sans rien sacrifier de ses convictions, grâce à une volonté persévérante, il finit par s'imposer aux artistes et au public. Aidé de ses cousins Augustin (1557-1602) et Annibal (1560-1609), qu'il avait entraînés dans cette sorte de croisade, il fondait une école qui attirait les élèves de toute l'Italie. Le fond de cet enseignement, c'est l'éclectisme. Louis Carrache veut qu'on cherche à imiter dans chaque maître sa qualité dominante, la couleur de Paul Véronèse ou du Titien, l'énergie de Michel-Ange, la grâce du Corrège. Nous ne discuterons pas cette doctrine, mais le résultat en était qu'il fallait étudier les maîtres, les aimer et les comprendre, ces maîtres qui avaient été oubliés, on a peine à le croire, dans le court espace de deux générations. Il fallait à leur exemple renoncer à peindre de pratique et travailler le plus possible d'après le modèle vivant. L'École des Carraches comportait aussi des cours généraux d'anatomie, de perspective, de composition, d'architecture, de critique artistique, d'histoire de l'art. C'était, on le voit, le premier type des « académies ». Cette méthode ne valait pas l'enseigne-



Phot. Alinari. Église Sainte-Cécile, Rome.

STEFANO MADERNO. — SAINTE CÉCILE



ANNIBAL ET AUGUSTIN CARRACHE,
CARIATIDES ET FIGURES DÉCORATIVES DU PALAIS FARNÈSE, A ROME

ment plus simple, les « apprentissages » des xvᵉ et xviᵉ siècles; mais elle valait beaucoup mieux que ce qu'elle remplaçait. Les peintures de Louis Carrache (l'*Apparition de la Vierge à saint Hyacinthe*, au Louvre, les fresques de Saint-Michel in Bosco, près de Bologne, et du palais Sampieri) sont très inférieures à celles de son cousin Annibal, ancien ouvrier tailleur, qui était beaucoup moins théoricien. Annibal Carrache n'est pas un esprit profond ni un génie de premier rang, mais c'est un grand artiste, d'une composition noble et aisée, souvent puissante, d'un dessin correct, aimant et rendant sans fadeur les belles formes, d'une couleur forte et harmonieuse. Sans parler de ses tableaux, répandus dans tous les musées de l'Europe (la *Vierge apparaissant à sainte Catherine et à saint Luc*, au Louvre, la *Samaritaine*, à Vienne, le *Génie de la Gloire* et *Saint Roch*, à Dresde, la *Vénus*, à Chantilly, etc.), il y a peu de peintures supérieures à ses fresques du palais Farnèse, qui excitaient l'admiration du Poussin. Ce sont des sujets mythologiques au milieu de peintures architectoniques d'un très beau caractère, travail considérable, qui demanda huit ans à l'artiste aidé de ses principaux élèves et dont le sujet central représente le *Triomphe de Bacchus et d'Ariane*.

Les Carraches trouvaient en face d'eux ce que l'on appelait les « maniéristes », qui continuaient, avec moins de verve peut-être, les errements de Vasari et des Zuccheri. Ils étaient alors représentés à Rome par Giuseppe Cesari, surnommé Giuseppino ou le Josépin, qui, anobli par le pape, aimait à prendre le nom de *il cavaliere d'Arpino*. Cela lui rappelait non seulement qu'il était devenu gentilhomme, mais qu'il était le compatriote de Marius et de Cicéron. Aujourd'hui, que l'on regarde ses petits tableaux d'une exécution soignée (*Diane et Actéon*, au Louvre, peinture à la fois prétentieuse et vulgaire) ou ses grandes machines soi-disant romaines du palais des Conservateurs, au Capitole de Rome, on comprend que sa réputation ne se soit pas maintenue.

Les Carraches, qu'on pourrait appeler les académiques dans le bon sens du mot, et les maniéristes eurent un adversaire commun dans un personnage singulier, un intrus, ancien apprenti maçon qui s'était improvisé chef d'école et représentait le « réalisme ».

Michele Angiolo Amerighi (1569-1609), surnommé le Caravage, du nom de sa ville natale, Caravaggio, avait pris le goût de l'art en préparant pour les peintres à fresque l'enduit frais sur lequel ils devaient travailler. Caractère brutal, esprit puissant, mais étroit et absolu, sans culture et sans nuance, il prétendait que l'étude de l'antique et des maîtres du passé, tels que Michel-Ange, ne pouvait que gâter les qualités natives de l'artiste et qu'il fallait s'en tenir à la pure nature. Caravage, en proclamant ces principes, défendait surtout sa personnalité. Il ne cherchait pas à priori, dans les manifestations de la « réalité », la médiocrité, la platitude, mais les scènes qui lui paraissaient les plus intéressantes, les plus caractérisées, les plus expressives. Il n'était pas Italien pour rien et n'avait pu vivre impunément au milieu des chefs-d'œuvre et, en dépit de toutes ses boutades, il ne s'était pas défendu contre eux. Il tirait parti de ses souvenirs lorsqu'il le jugeait à propos. C'est ainsi que se trouve chez lui un véritable talent de composition, par exemple dans ses tableaux religieux, car il en a fait : l'*Ensevelissement du Christ*, au Vatican, la *Mort de la Vierge*, au Louvre. Il a exécuté aussi des portraits remarquables, le *Grand Maître de Malte Alof de Vignacourt*, au Louvre. Mais où il excelle surtout, c'est dans les scènes familières ou populaires, dans les scènes de brigands (les *Joueurs* de la galerie Sciarra, le *Concert* du Louvre). Le talent ardent de Caravage obtint presque du premier coup un succès décisif et son influence sur l'art a été beaucoup plus durable que celle d'artistes qui lui sont bien supérieurs. Par Ribera, son disciple, elle s'est imposée à l'École napolitaine et à l'École espagnole.



Phot. Anderson. Pinacothèque du Vatican, Rome.

CARAVAGE. — L'ENSEVELISSEMENT DU CHRIST

De tous les élèves des Carraches, celui qui eut de son temps le plus de réputation est le Guide, Guido Reni (1575-1642). Le Guide a toutes les qualités d'un grand peintre sans être un véritable grand maître. Quelle belle tenue, quelle science dans l'*Enlèvement de Déjanire* (Louvre) ! Quelle élégante harmonie, quelle admirable disposition des groupes dans l'*Aurore* du palais Rospigliosi !

On lui préfère cependant aujourd'hui le Guerchin (Francesco Barbieri, dit *il Guercino*, c'est-à-dire le Louche, 1591-1666), moins distingué, plus vivant, plus personnel, un des maîtres du clair-obscur, qui a peint la *Sainte Pétronille* du Vatican, les *Saints Protecteurs de la ville de Modène*, au Louvre, la *Mort de Didon*, au palais Spada et au musée de Nîmes, *Abraham renvoyant Agar*, au musée Brera, *Hector et Priam*, au musée de Marseille, etc.

Une conviction plus simplement inspirée et plus profonde a fait placer au-dessus de l'un et de l'autre le bon Dominiquin (Domenico Zampieri, 1581-1641), car, malgré ses inégalités et ses maladresses, c'est en lui que l'on retrouve cette fleur d'émotion, cette sincérité de conscience, cette naïveté et cette confiance en face de la nature qui rappellent les époques privilégiées où l'invention n'avait rien à craindre de la science. Cette naïveté, cette sincérité, il la conserve sans effort dans les sujets les plus divers : la *Communion de saint Jérôme*, les fresques de Saint-Louis des Français (*Vie de sainte Cécile*) et de Grotta Ferrata (*Vie de saint Nil*), les figures colossales de S. Andrea della Valle, le *Bain de Diane* de la galerie Borghèse.

L'Albane (Francesco Albani, 1578-1660), cessant de voir dans les légendes religieuses de la Grèce et de Rome des motifs de décoration et des allégories, créa la peinture de genre mythologique, la mythologie anecdotique et constitua ainsi une manière d'école qui a encore aujourd'hui ses représentants. Rappelons enfin les noms de deux femmes qui continuaient l'heureuse tradition de Properzia dei Rossi : Lavinia Fontana (1552-1602) et Élisabeth Sirani, morte empoisonnée à vingt-six ans (1665).



Phot. Anderson. Église Sainte-Sabine, Rome.

SASSOFERRATO. — LA MADONE AU ROSAIRE



Phot. Anderson. Pinacothèque du Vatican.

LE DOMINIQUIN. — LA COMMUNION DE SAINT JÉRÔME

Bologne, malgré sa supériorité reconnue, ne représentait pas à elle seule toute la peinture italienne. A Rome, Barocci achève en 1612 sa longue carrière, toujours heureusement fidèle à son imitation du Corrège. Domenico Feti (1589-1624) donne dans les « noirceurs » de Caravage (la *Mélancolie*, au Louvre) ; J.-B. Salvi, dit Sassoferrato (1605-1685, la *Madone du Rosaire*, à l'église de Sainte-Sabine), et Andrea Sacchi (1598?-1667, la *Vision de saint Romuald*, au Vatican) s'efforcèrent de continuer ou de reprendre la tradition de Raphaël, chose dont se préoccupe peu Pierre de Cortone (P. Berrettini, 1596-1669), peintre décorateur d'une facilité d'imagination et d'une habileté prodigieuse (palais Barberini, palais Pitti). Il a pour rival Lanfranc (Giov. Lanfranco, 1580?-1647). Carlo Maratta (1625-1713), le successeur de Cortone dans la faveur des papes, est plus correct, mais plus froid. Romanelli (1610?-1662), au pinceau facile et gracieux, donne des cartons pour les tapisseries et, appelé en France, exécute au Louvre et au palais Mazarin (aujourd'hui bibliothèque Nationale) des peintures qu'on y apprécie encore.

Venise, qui n'avait pas été touchée par la décadence artistique dont souffrait le reste de l'Italie, n'a pas profité non plus du mouvement créé par les Carraches. Ses peintres au XVIIe siècle ne valent ni ceux qui précèdent ni ceux qui suivent, malgré Leandro Bassano (1560-1622), Andrea dei Micheli (1539-1614), dit il Vicentino (*Arrivée de Henri III à Venise*, au palais ducal; esquisse à Fontainebleau); la portraitiste Sofonisba Anguisciola, qui donne des conseils à van Dyck, malgré Palma le Jeune (1544-1628) et sa magnifique *Glorification de Venise*, au palais ducal.

Florence n'a plus à vrai dire d'école, quoiqu'elle s'honore de quelques artistes de talent : le second Allori (1577-1626),



Musée du Louvre

SALVATOR ROSA. — UNE BATAILLE

C. Dolci (1616-1686), Cigoli, Biliverti, etc. Au contraire, deux villes qui jusque-là avaient peu participé au mouvement de la peinture en Italie, Naples et Gênes, ont alors leurs meilleurs peintres.

A Gênes, citons : Bernardo Strozzi, dit il Capucino ou il Frate Genovese (1581-1644), dont le coloris brillant et harmonieux semble annoncer Murillo; les Carlona, décorateurs intrépides dans le genre de Cortone; Castiglione (1616-1670), qui a peint de nombreux tableaux d'autel, mais se plaît surtout à représenter des animaux dans de grands paysages (*Caravane*, au Louvre; *Entrée des animaux dans l'arche*, palais Brignole, Gênes).

L'École napolitaine présente plus d'intérêt. Elle a pour chef un peintre puissant, Ribera (1588-1656), dont on s'occupera à propos de l'École espagnole; mais qui a laissé son empreinte profonde sur l'art de sa ville d'adoption : Naples, dans la politique comme dans les arts, est comme la transition entre les deux péninsules. Après lui, Salvator Rosa (1615-1673), qui lors de l'insurrection de Masaniello (1647) fut avec Gargiuioli et d'autres artistes le lieutenant de son maître Aniello Falcone dans le « bataillon de la mort ». Il ne faut donc pas s'étonner qu'il excelle dans la peinture de bataille. Quoiqu'il prétendît au titre de peintre d'histoire, c'est surtout ses paysages qui assurent sa gloire. Là, plus que dans ses batailles, il a été vraiment créateur. Il a su donner à la nature un sentiment dramatique inconnu avant lui. Bien différent est Luca Giordano, dit Fa Presto (1632-1705), le pinceau le plus prompt et le plus souple qui fut jamais; il a été à l'occasion un excellent décorateur, comme on le voit à l'Escurial et mieux encore au palais Riccardi, à Florence.

LES ARTS MINEURS

L'Italie n'a plus de GRAVURE de style, mais elle a encore des virtuoses de la pointe et du burin, Antonio Tempesti (1555-1630), Pierre Testa (1610-1650), Biscaïno (1632-1657) et Stefano della Bella (Étienne de la Belle), qui a laissé plus de douze cents pièces dont six planches pour la *Mirame* du cardinal de Richelieu (1641). Cependant deux étrangers, le Français Jacques Callot et le Hollandais Corneille Blœmaert sont alors les plus célèbres graveurs de l'Italie.

Malgré le mauvais goût croissant, la souplesse d'intelligence et de main de la race italienne continue à s'affirmer dans les arts décoratifs et industriels, comme le prouvent les fastueuses ORFÈVRERIES, où domine l'influence du Bernin, et plus encore ces magnifiques cabinets où les ÉBÉNISTES italiens font disparaître le bois sous les ornements étrangers (ciselure, mosaïque, émaux, écaille, corail, métaux précieux, nacre, marbre, onyx, agate, lapis, etc.). En dépit des abus du système on ne peut oublier que les *intarsiatori* de Sienne et des artistes tels que le Florentin Buontalenti, le Romain Ph. Caffieri (1634-1716), qui travailla pour Versailles, ouvrent la voie à l'École française de Boulle.

Les VERRERIES de Venise (fabrique de Murano) sont recherchées dans le monde entier : fabrique vénitienne établie en Chiraz (1590) pour les lampes de mosquée; fenêtres du tombeau de Chah-Abbas II à Koum (1666). Il en est de même de ses dentelles (beaux modèles d'Élisabeth Cattanea Parasole vers 1616). Tandis que Venise s'adonne surtout à la dentelle à l'aiguille, Milan et Gênes préfèrent la dentelle au fuseau. La FERRONNERIE a reçu un coup très sensible des progrès de l'artillerie, et les grands personnages mettent de moins en moins leur luxe dans la richesse de leurs armes. Cependant les armuriers italiens font encore de véritables œuvres d'art (épée donnée à Henri IV par le pape à l'occasion de son mariage; armure offerte à Louis XIV par Venise et signée *Franciscus Garbagnaus fecit 1668*.

Des fabriques de TAPISSERIES sont développées ou fondées à Florence par Ferdinand II (1621-1670); à Rome par Urbain VIII (entre 1630 et 1635). La MOSAÏQUE s'efforce à reproduire des tableaux qui n'ont pas été conçus à cet effet. En dépit de cette erreur, la *Sainte Pétronille* de Cristofori, d'après Guerchin, à Saint-Pierre, a un grand mérite. Dans la mosaïque en pierres dures appliquée aux meubles, Florence produit des œuvres d'un luxe inouï. La table des Offices exécutée de 1613 à 1615 par Jac. Antelli, d'après Ligozzo, a coûté près de 500,000 francs.

L'art de la DÉCORATION et de la machinerie théâtrale a été créé en Italie par B. Peruzzi. Le « grand Bernin » ne dédaigna pas de s'en occuper. Le peintre-ingénieur Torelli, appelé en France, travaillera pour Mazarin et Fouquet et aura pour rivaux dans son pays les deux Bibbiena.

Dans la CÉRAMIQUE, Castel Durante et Urbino (avec les Patanazzi) jettent un dernier éclat, mais ne peuvent tenir longtemps contre la fabrique napolitaine de Castelli, les faïences de Venise que distinguent l'élégance et la logique de la décoration et celles de Deruta près Pérouse à qui appartient la vogue commerciale, malgré la concurrence désastreuse que depuis l'afflux des métaux précieux, à la suite de la découverte de l'Amérique, l'orfèvrerie fait à la céramique. Au début de la période, Florence et Venise prétendent, mais à tort, quoi qu'en dise Davillier, avoir découvert le secret de la porcelaine de Chine.

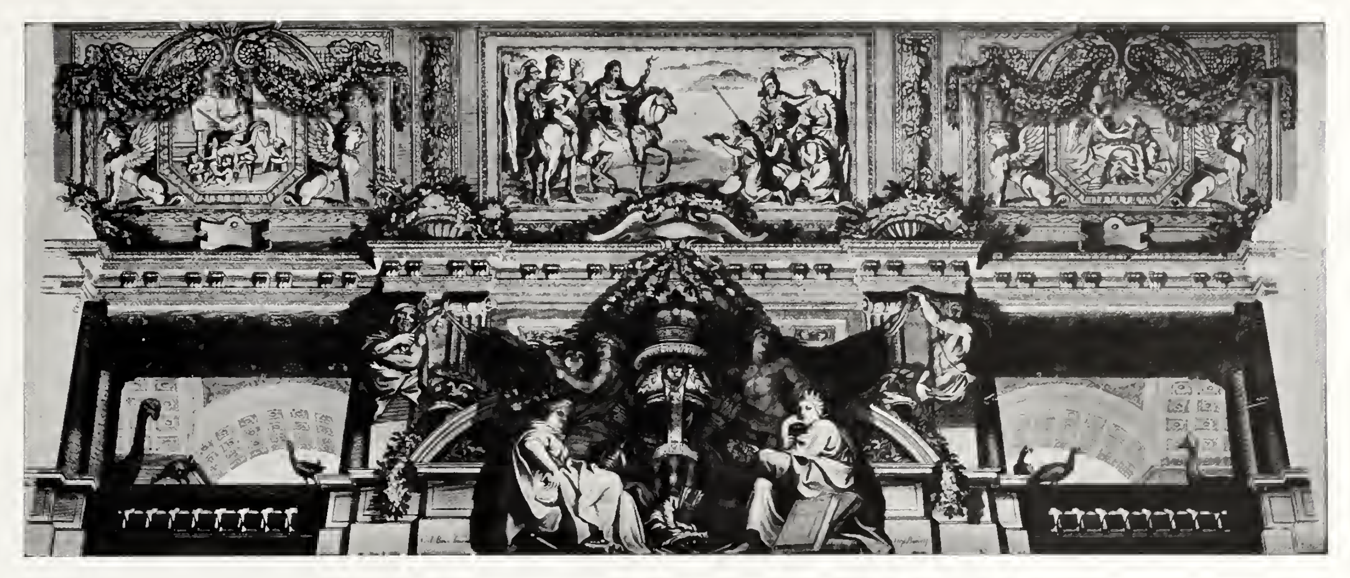
Malgré les noms et les œuvres que nous avons cités, malgré la renaissance qui marque le temps des Carraches, à la fin du XVIIe siècle, les arts, qui se sont plus longtemps défendus, n'en sont pas moins entraînés dans la décadence politique et nationale. Sans doute l'Italie n'est pas seulement « la terre des morts » et elle continue à produire plus d'un esprit distingué, mais elle est devenue ce qu'était la Grèce dans le monde romain. Ce que l'on va y chercher, c'est le souvenir du passé.

ROGER PEYRE



Phot. Brogi. Musée de Brera, Milan.

ALBANI. — DÉTAIL DU RAPT DE PROSERPINE



CH. LE BRUN. — DÉCORATION DE L'ESCALIER DES AMBASSADEURS AU PALAIS DE VERSAILLES
(D'après la gravure d'Etienne Baudet. — Cet escalier fut démoli sous Louis XV.)

L'ART FRANÇAIS DU XVII[e] SIÈCLE



Phot. Giraudon.

COYSEVOX. — MASCARON
Anse d'un vase du parc de Versailles.

Si l'on ne s'en tient pas à la peinture seule, comme on est tenté de le faire trop souvent, et si l'on considère l'ensemble des arts, la France occupe certainement le premier rang dans le mouvement artistique du xvii[e] siècle; aussi bien l'art français à la fin de cette période est devenu l'art européen.

L'art du xvii[e] siècle sera un art classique parce que, dans le sens antique du mot, il s'adressera surtout aux personnes de l'aristocratie et parce qu'il prétend appliquer des principes, comme donner des modèles. Aussi ne faut-il pas s'étonner que ce soit le temps où se créent et triomphent les académies. L'Académie de peinture et de sculpture émancipera la peinture des liens étroits que lui imposait la corporation de Saint-Luc. Mais le préjugé était si fort, les rivalités si vives que cette Académie, créée par l'ordonnance royale du 20 janvier 1648, ne put, malgré l'appui de Mazarin et d'Anne d'Autriche, fonctionner utilement qu'en 1655. Puis vinrent l'Académie de France à Rome (1665) et l'Académie d'architecture (1671), fondations de Colbert et de Louis XIV.

Louis XIV fit pour les arts ce qu'il fit pour les lettres : l'art avec lui devint essentiellement royal; mais, et c'est là sa force, il ne cessa pas pour cela d'être national. Car la nation se voit dans son roi. A côté de l'inspiration monarchique, l'art s'appuie, comme les lettres, sur l'antiquité et la religion. Partout la règle, la raison, le bon goût, la belle ordonnance; le danger, c'est la pompe déclamatoire, c'est surtout l'uniformité. L'art du xvii[e] siècle n'y a pas échappé; mais on le lui a beaucoup trop reproché. Lorsque apparut Versailles et ses « pompeuses merveilles », l'Europe n'avait encore rien vu de pareil, et si cette architecture peut aujourd'hui paraître banale, c'est qu'il lui arrive d'être prise trop souvent pour modèle et d'être indéfiniment imitée.

L'ARCHITECTURE

Le style un peu trapu, mais très nourri, caractérisé par les principales constructions du règne de Henri IV, par la place Royale et la place Dauphine à Paris, ainsi que par de nombreux châteaux en province, eut à lutter sous Louis XIII avec les efforts des derniers représentants de la Renaissance italienne dont la propagande fut favorisée par la reine mère, Marie de Médicis, non moins que par la connaissance, de jour en jour plus répandue, du traité d'architecture antique de Vitruve et des règles formulées par Palladio, Scamozzi, Serlio et Vignole. Les Androuet du Cerceau, Salomon de Brosse, les Mansart, Jacques Le Mercier, Louis Le Vau, Libéral Bruant, Claude Perrault, François Blondel et Robert de Cotte furent les



S. DE BROSSE. — PORTAIL DE L'ÉGLISE SAINT-GERVAIS, A PARIS



Phot. Mon. hist.

JEAN ANDROUET DU CERCEAU.
DÉTAIL DE LA FAÇADE DE L'HÔTEL SULLY, A PARIS

principaux architectes en qui s'incarna le style nouveau. Salomon de Brosse (1565-1627) construisit de 1615 à 1620, pour Marie de Médicis, le palais du Luxembourg, dans lequel il s'efforça de rappeler le palais Pitti de Florence. A la même époque, il reconstruisait, dans un sentiment d'une noble simplicité vraiment antique, la grande salle des pas perdus au palais de justice et, dans les trois ordres classiques et les frontons superposés du portail qu'il élevait au-devant de l'église Saint-Gervais et Saint-Protais, il imitait les façades des églises des jésuites en Italie.

L'impulsion était donnée : Pierre le Muet (1591-1669) construisit à Paris, vers 1633, mi-partie en brique et mi-partie en pierre, l'hôtel du président Tubœuf, hôtel acquis par le cardinal Mazarin et que François Mansart (1598-1666) compléta par la fameuse galerie Mazarine, élevée dans le même mode de construction et aujourd'hui englobée, ainsi que l'hôtel Tubœuf, dans la bibliothèque Nationale; mais bientôt les palais, les hôtels seigneuriaux et les châteaux de plaisance, ainsi que les églises, ne reçurent plus d'autre revêtement extérieur que de la pierre et n'eurent d'autre décoration que des colonnes et des pilastres, le plus souvent couronnés d'un fronton au-dessus de l'entrée, tandis que, pour accuser la partie principale du plan, vestibule d'honneur du palais ou croisée de la nef et du transept de l'église, un



J.-H. MANSART. — LE DÔME DES INVALIDES, A PARIS

dôme profilait dans le ciel ses arêtes arrondies et portait parfois un lanternon ajouré.

De nombreux exemples de ce type d'édifices, exemples datant des règnes de Louis XIII et de Louis XIV, existent encore à Paris.



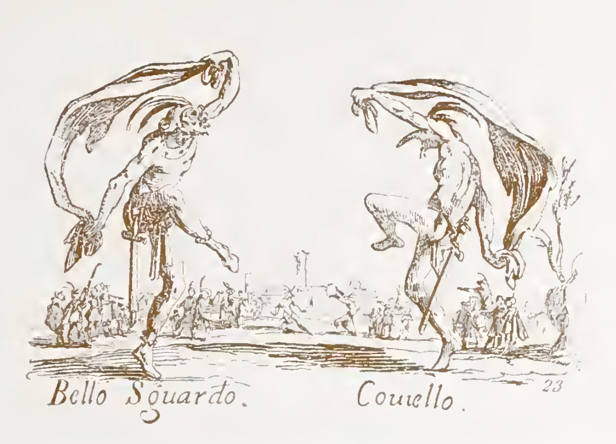
J.-H. MANSART. — LE CHATEAU DE DAMPIERRE (SEINE-ET-OISE)

Le frère Martel-Ange (1569-1660) et le père François Dérand (1588-1644) construisirent, de 1627 à 1641, rue Saint-Antoine, aux frais du cardinal de Richelieu, l'église de la maison professe des jésuites (église Saint-Paul et Saint-Louis).

François Mansart, l'architecte du château de Maisons et de la galerie dorée de l'hôtel de Toulouse (incorporée de nos jours dans la Banque de France), fit élever, également rue Saint-Antoine, l'élégante rotonde de la Visitation ou Notre-Dame des Anges (aujourd'hui affectée au culte protestant).

Jacques Le Mercier (1585-1654) commença en 1629 l'église du collège de la Sorbonne pour le cardinal de Richelieu; il avait, quelques années auparavant, fait bâtir le pavillon central avec dôme, ou pavillon de l'Horloge, de la cour du Louvre, et collaboré, après François Mansart, à la construction du couvent et de l'église du Val-de-







JACQUES CALLOT. — EAUX-FORTES



ABRAHAM BOSSE. — LES VIERGES FOLLES



JACQUES CALLOT. — LES MISÈRES ET LES MALHEURS DE LA GUERRE

Grâce, témoignage de reconnaissance d'Anne d'Autriche en souvenir de la naissance de l'enfant qui fut Louis XIV.

Louis Le Vau (1612-1670), le même qui avait fait élever le château de Vaux-le-Vicomte pour le surintendant Fouquet et auquel est dû l'hôtel Lambert, dans l'île Saint-Louis, commença en 1662, en exécution du testament du cardinal Mazarin, l'église du collège des Quatre-Nations, aujourd'hui salle des séances solennelles de l'Institut de France.

Charles Errard, architecte et peintre (1606-1689), envoya de Rome, où il fut le premier directeur de l'Académie de France, les plans de la vaste rotonde, surmontée d'un dôme, élevée rue Saint-Honoré sous le vocable de l'Assomption.

Libéral Bruant (1637-1697) construisit l'église et l'hôpital général de la Salpêtrière et, de 1671 à 1674, les bâtiments et la première église de l'hôtel des Invalides; mais c'est à



CLAUDE PERRAULT. — LA COLONNADE DU LOUVRE, A PARIS



J.-H. MANSART. — LE CHATEAU DE VERSAILLES
Détail de la façade donnant sur le parc

Jules Hardouin-Mansart (1646-1708), neveu de François Mansart et auteur des plans de la place Louis-le-Grand (la place Vendôme) et de la place des Victoires, que sont dus le dôme des Invalides et aussi la façade du château de Dampierre.

A ces édifices, il faut ajouter nombre d'autres œuvres d'architecture élevées à Paris ou en province, palais et châteaux, hôtels de ville, habitations somptueuses, monuments commémoratifs, etc. Mais parmi ces œuvres, trois, la colonnade du Louvre, la porte Saint-Denis et le château de Versailles, méritent une mention spéciale, car plus que toutes les autres elles peuvent donner une juste idée du style pompeux et théâtral, mais grandiose et non sans noblesse, qui marque l'apogée du règne de Louis XIV et de la monarchie absolue en France.

L'histoire de la colonnade du Louvre est bien connue, et on ne peut que sourire aujourd'hui en pensant — surtout après la longue énumération des édifices contemporains de cette colonnade — que Louis XIV ait cru utile de demander au pape Alexandre VII de laisser le cavalier Bernin venir embellir la résidence séculaire des rois les plus zélés de la chrétienté.

En même temps que Claude Perrault, un médecin devenu architecte (1613-1688), présidait à la construction de la colonnade du Louvre (1668-1675) — dont l'exécution matérielle fut dirigée par d'Orbay, architecte et constructeur de valeur (1634-1697) — et donnait les plans de l'Observatoire, François Blondel (1617-1686), le plus complet des maîtres de cette époque et le premier directeur de l'Académie royale d'architecture, concevait la porte Saint-Denis, arc de triomphe qui peut supporter la comparaison avec les œuvres de ce genre que nous a léguées l'antiquité et le seul, avec la porte Saint-Martin, due à Pierre Bullet (1639-1716), que Paris ait conservé des monuments commémoratifs des victoires de Louis XIV.

Enfin, agrandissant le château de Versailles, commencé sous Louis XIII, Jules Hardouin-Mansart et plus tard Robert de Cotte, son beau-frère (né en 1656, mort à Paris en 1735), faisaient — après les Le Mercier, les d'Orbay, les Le Vau et avec le concours de tous les artistes de l'époque — de ce palais, de ses dépendances et de ses jardins une œuvre immense, que l'on peut considérer comme une résultante des efforts et des splendeurs de tous les arts sous la surintendance de Le Brun et sous le contrôle incessant de Louis XIV lui-même.



FR. BLONDEL. — LA PORTE SAINT-DENIS, A PARIS

Il est un point de vue tout autre que celui du décor extérieur, mais certainement aussi intéressant, sous lequel il faut encore considérer l'architecture française au xviie siècle, c'est celui de l'habitation particulière, de l'appartement, de la vie intérieure, de la vie intime. Or, grâce à l'initiative prise par une femme de haute naissance et d'un goût affiné, Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet, surnommée la belle Arthénice, l'ancien hôtel du marquis de Pisani, son père, hôtel situé rue Saint-Thomas-du-Louvre, avait été entièrement rebâti dans les premières années du xviie siècle, sur les données mêmes et sous la direction de cette reine de la mode, et cet hôtel servit bientôt de type, autant pour la distribution des appartements que pour la commodité des ameublements, aux habitations privées élevées non seulement à Paris et en France, mais encore dans l'Europe entière.

CHARLES LUCAS.

LA SCULPTURE

La sculpture, délaissée en France pendant les années troublées par les guerres de religion, reprit faveur après l'avènement de Henri IV. Alors s'ouvre une époque de travail sérieux, qui prépare le brillant essor de l'art dans la seconde moitié du siècle. Les sculpteurs de Henri IV et de Louis XIV ne renouent pas la tradition brisée des maîtres français qui avaient travaillé pour les Valois; c'est directement en Italie qu'ils vont chercher des modèles; là ils trouvent, transmises par deux écoles, deux influences, celle de Michel-Ange et celle d'Andrea Sansovino.

Dans cette première période (1600-1650), trois noms sont à retenir : Pierre de Francheville (1553-1615), Simon Guillain (1581?-1658), Jacques Sarrazin (1590-1660). Les deux premiers sont originaires de Cambrai; ils ont travaillé en Italie, comme leur compatriote Jean Boulogne, de Douai. Francheville ne revint de Florence qu'en 1601. Plusieurs de ses statues sont au Louvre : un *Orphée*, un *David vainqueur*, et quatre *Esclaves*, qui entouraient le piédestal de la statue de Henri IV, sur le Pont-Neuf, œuvre à laquelle collabora l'Italien Pietro Tacca et qui fut presque entièrement détruite en 792.

Simon Guillain est représenté au Louvre par un bas-relief de pierre, avec quatre *Captifs*, les statues en bronze de *Louis XIII*, *Anne d'Autriche* et *Louis XIV enfant*, provenant d'un monument élevé à l'extrémité du pont au Change, en 1648, et démoli en 1787.

Jacques Sarrazin, de Noyon, qui avait travaillé à Rome et se disait disciple de Michel-Ange, fut un producteur fécond : plusieurs de ses ouvrages sont au Louvre : un *Saint Pierre*, une *Sainte Madeleine*, une figure allégorique de la *Douleur*, provenant du monument de l'abbé Bernay (1651), et les grandes cariatides du pavillon de l'Horloge.



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

F. ANGUIER. — UNE FIGURE DU MONUMENT DE HENRI DE LONGUEVILLE

Sarrazin et Guillain, de concert avec Charles Le Brun, fondèrent en 1648 l'Académie de peinture et de sculpture, qui fut le centre d'une école féconde et brillante. Les maîtres de la nouvelle période sont d'ailleurs unis aux artistes de la première par une tradition qui ne s'interrompt pas jusqu'à la fin du siècle. Guillain a pour élèves les Anguier, dont l'aîné forme Girardon; Sarrazin a pour élève Lerambert (1620-1670), qui forme Coysevox, lequel à son tour est le maître de Nicolas Coustou.

Aucune époque n'a été plus féconde en œuvres de sculpture, sinon en chefs-d'œuvre, que le règne de Louis XIV. La puissance unique dont brillèrent alors l'Église catholique et la monarchie absolue multipliait dans les églises les autels et les tombeaux, dans les palais, les décorations et les statues. Versailles à partir de 1660 occupe un peuple de sculpteurs, dont les principaux sont, parmi les étrangers, Philippe Caffieri et Martin van Bogaerts, dit Desjardins; parmi les Français, Étienne Le Hongre, Balthazar et Gaspard de Marsy, Jacques Burette, J.-B. Tuby et surtout François Girardon de Troyes (1628-1715), Antoine Coysevox de Lyon (1640-1720), Nicolas Coustou de Lyon (1658-1733).

Girardon a laissé dans sa ville natale un médaillon de Louis XIV à l'hôtel de ville, un Christ en bronze à Saint-Remy et le maître-autel de l'église Saint-Jean; il a exécuté pour les jardins de Versailles des groupes décoratifs, l'*Enlèvement de Proserpine*, les *Bains de Diane*, en plomb, et les *Bains d'Apollon* en marbre; son œuvre la plus noble et la plus sévère est le tombeau de Richelieu, avec les figures de la Religion et de la Science (1694), dans la chapelle de la Sorbonne. La statue colossale de Louis XIV, modelée par lui et fondue d'un seul jet par Balthazar Keller, en 1699, pour la place Vendôme, a été détruite pendant la Révolution; une réduction en bronze est conservée au Louvre. Par le caractère « pittoresque » de la composition, la rondeur un peu molle, la majesté un peu apprêtée, ces œuvres trahissent l'influence des écoles italiennes contemporaines.



GIRARDON. — LE TOMBEAU DU CARDINAL DE RICHELIEU DANS LA CHAPELLE DE LA SORBONNE

Coysevox est le plus original des sculpteurs de Louis XIV : ce Lyonnais n'a pas

vu l'Italie et ne s'est inspiré que de l'antique, dont il a laissé d'admirables copies, comme la *Venus accroupie*, du Louvre. Reçu à l'Académie en 1676, il resta au service du roi pendant plus de quarante ans. Il fit, pour Versailles, la *Garonne*, la *Dordogne*, encore en place, la *Nymphe à la coquille* (au Louvre); pour Marly, le *Berger joueur de flûte* (au Louvre), *Amphitrite*, *Neptune* et la *Seine* (à Brest); *Mercure* et la *Renommée* sur des chevaux ailés (à l'entrée du jardin des Tuileries); pour Saint-Cloud, le *Rhône* (au Louvre); pour les Invalides, la décoration de la façade de la chapelle. Coysevox a sculpté de nombreux tombeaux. Celui de Mazarin, avec les figures de la Paix, de la Prudence, de la Fidélité (bronze), de la Religion et de la Charité (marbre), a passé du collège des Quatre-Nations au Louvre; ceux d'André Le Nôtre et du maréchal de Créqui sont restés à Saint-Roch; celui de Colbert, à Saint-Eustache; celui de Le Brun, à Saint-Nicolas du Chardonnet. Les œuvres les plus vigoureuses de Coysevox sont encore ses bustes, d'une ressemblance énergiquement accentuée, parmi lesquels il faut citer, au Louvre, le buste de l'artiste par lui-même, celui de Charles Le Brun, et surtout les bustes en bronze du grand Condé et de Michel Le Tellier, dont la patine sombre accentue encore l'énergie.



Phot. Giraudon. Jardin des Tuileries.

COYSEVOX. — LA RENOMMÉE

Le meilleur élève de Coysevox fut son neveu Nicolas Coustou. Il fut l'un des premiers pensionnaires de l'Académie de Rome, fondée en 1666; à son retour, il exécuta les *Tritons*, le *Berger chasseur* (Marly), *Apollon poursuivant Daphné*, les *Nymphes de la chasse* (jardin des Tuileries), et une statue de *Louis XIII*, qui fit pendant, à Notre-Dame, au *Louis XIV* de son maître Coysevox. Le frère de Nicolas Coustou, appelé Guillaume, a signé le groupe célèbre des *Chevaux de Marly*.

A côté de ces sculpteurs provinciaux attachés au service du roi, il faut donner une place importante aux frères Anguier, originaires de la ville d'Eu, qui ont moins travaillé pour Versailles que pour les églises. Tous deux, après avoir eu pour premier maître Simon Guillain, voyagèrent en Italie. L'aîné, François Anguier (1604-1669), a laissé le tombeau de l'historien de Thou, dont les différentes statues ont été partagées entre les musées du Louvre et de Versailles; le tombeau de Henri II, duc de Montmorency (commandé en 1651), grand monument pompeux et lourd, avec de nobles statues allégoriques, dans la chapelle du lycée de Moulins; le tombeau de Jacques de Souvré, grand prieur de France (Louvre).

Son frère Michel travailla pour Fouquet, puis fit à Versailles plusieurs statues, dont une seule est conservée au Louvre: c'est une *Amphitrite*, d'un modelé assez sommaire. De 1662 à 1667 il exécuta pour le Val-de-Grâce une importante décoration, qui comprend un autel surchargé de figures, les quatre Évangélistes, sur les pendentifs du dôme, et les bas-reliefs de neuf chapelles. Michel Anguier fut chargé d'exécuter les sculptures de la porte Saint-Denis, trophées à l'antique et bas-reliefs allégoriques (1674).

Pendant que la protection royale s'étendait sur une véritable foule de sculpteurs, le plus grand de tous, le seul homme de génie, Pierre Puget, vivait loin de la cour, tentant toutes les entreprises, exposé à tous les déboires. Né en 1632 près de Toulon, fils d'un tailleur de pierre, il réunit, comme les grands Italiens de la Renaissance, la triple science du peintre, de l'architecte et du sculpteur. En 1655, il se



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

COYSEVOX.
BUSTE DU GRAND CONDÉ



COYSEVOX. — UNE STATUE DE FLEUVE
DÉCORANT LE PARTERRE D'EAU DU PARC DE VERSAILLES



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

COYSEVOX. — STATUE DE MADAME ADÉLAÏDE DE SAVOIE

révéla par les deux cariatides de l'hôtel de ville de Toulon (moulage au Louvre). En 1660, il fut employé par M. de Girardin dans son château de Vaudreuil, et par Fouquet, pour lequel il sculpta l'*Hercule gaulois* (Louvre). A la suite de la disgrâce de ce dernier, il resta à Gênes, où il avait été chercher des marbres et y exécuta des travaux considérables pour les plus grandes familles de la ville. Revenu à Toulon, il y travailla à la décoration des vaisseaux que Louis XIV voulait envoyer dans le monde entier pour témoigner de sa magnificence. Les seuls restes certains de ces œuvres sont deux *Renommées* et deux *Tritons* (Louvre, musée de marine).

Après ces travaux, contrariés sans cesse par la mauvaise volonté de Colbert, qui ne pardonnait pas au sculpteur d'avoir autrefois préféré le service de Fouquet à celui de Mazarin, Puget put enfin obtenir des marbres et produire ses trois grandes œuvres, toutes au Louvre, *Milon de Crotone* (1682), *Persée et Andromède* (1684), le bas-relief de *Diogène et Alexandre* (1686). Ces œuvres soulevèrent l'admiration à Versailles, mais l'artiste en retira plus de gloire que d'argent. La statue équestre de Louis XIV, qui fut commandée à Puget par la ville de Marseille, ne put jamais être achevée; les difficultés et les déceptions que valut au sculpteur ce malheureux projet attristèrent la fin de sa vie. Il mourut en 1694.

Il ne faut pas exagérer l'originalité de Puget. Formé en Italie par Pietro de Cortone, il était grand admirateur du Bernin et reproduisit tous les défauts de son modèle. Mais ce qui est à lui, c'est l'énergie sombre avec laquelle il s'est attaché à exprimer la lutte de la force contre la souffrance, c'est l'aisance dans le colossal : tout en imitant les descendants dégénérés de Michel-Ange, Puget s'est rapproché du maître, auquel il ressemblait étrangement par la violence et l'amertume de son caractère.



Phot. Giraudon.

PIERRE PUGET. — CARIATIDE DE L'HÔTEL DE VILLE DE TOULON

C'est encore parmi les sculpteurs qu'il faut placer les médailleurs français du XVIIe siècle. Le plus illustre, le seul digne d'être opposé aux Pisanello et aux Sperandio est Guillaume Dupré (1575-1642). Parmi ses portraits, qui ont toute la précision des crayons de Dumonstier, avec un beau relief et un large modelé, on peut citer *Henri IV lauré; Henri IV* et *Marie de Médicis; Anne d'Autriche* et *Louis XIII; Louis XIII* avec, au revers, *Richelieu; Louis XIII vainqueur des huguenots; Pierre Jeannin*, surintendant des finances. Le fils de Guillaume Dupré nommé Abraham (mort en 1647) a imité la manière de son père avec succès.

Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

PIERRE PUGET. — MILON DE CROTONE



Phot. Giraudon.

GUILLAUME COUSTOU. — CHEVAL PROVENANT DE MARLY
Décorant aujourd'hui l'entrée des Champs-Élysées, à Paris.

Le règne de Louis XIV a produit un nombre considérable de médailles, dont les légendes furent composées, à partir de 1663, par l'Académie des inscriptions et médailles. Parmi les artistes qui en donnèrent les modèles, le seul considérable



1. Sig. Pand. Malatesta, par Vittore Pisanello. — 2. Piccino, par Vittore Pisanello. — 3. Leonello d'Este, par Vittore Pisanello. — 4. Charles-Quint. — 5. J. Carondelet, par un anonyme italien. — 6. Robert Briçonnet, par un anonyme italien. — 7. Le doge A. Memmo, par G. Dupré. — 8. Catherine de Médicis. — 9. Marie-Madeleine d'Autriche, par G. Dupré. — 10. Sully. — 11. Ruzé d'Efflat. — 12. Le cardinal Mazarin, par Warin.

Phot. Giraudon

CABINET DES MÉDAILLES,
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
DE PARIS.

est Jean Warin; ses œuvres sont d'un modelé plus arrondi et moins accentué que celles de Dupré; à côté des médailles officielles, aux revers chargés de figures, il a laissé des effigies très expressives de divers magistrats de Lyon et une pièce admirable de vie, qui est son propre portrait.

ÉMILE BERTAUX.

LA PEINTURE

Pendant le règne de Henri IV, depuis qu'il est définitivement devenu le roi de France, et pendant la première partie du règne de Louis XIII, la peinture française parcourt une période assez indécise et sans grand éclat. L'École de Fontainebleau tombe de plus en plus dans les excès d'un michel-angélisme assez mal compris avec Martin Fréminet ([1657-1619], chapelle du château de Fontainebleau). Ambroise Dubois, d'origine flamande (1543-1619), peint pour le Luxembourg une assez froide *Histoire de Théagène et de Chariclée*. Dubreuil, Fr. Quesnel, Bunel, surtout aidé de sa femme Marguerite Bahuche, décorent la galerie du Louvre, aujourd'hui galerie d'Apollon, appelée alors galerie des rois parce que les portraits des rois, et des reines s'y trouvaient à côté de grands sujets empruntés à la Bible ou à la mythologie, principalement aux *Métamorphoses d'Ovide*; tout cela a été détruit dans un incendie.



Musée du Louvre.

SIMON VOUET. — LA RICHESSE

Le grand peintre que la France attendait, elle croit l'avoir trouvé dans Simon Vouet (1590-1649). Certes ce n'était pas le premier venu, en dépit de l'injuste oubli où on le laisse aujourd'hui, que ce peintre français qui, habitant Rome, était élu à trente-quatre ans prince de l'Académie de Saint-Luc. Appelé à Paris en 1627 pour être premier peintre du roi, il y déploie son élégante facilité, dans des décorations au palais Cardinal, au château de Rueil, à l'hôtel Bullion, à l'hôtel d'Effiat (à Chilly), à l'hôtel Séguier, à l'hôtel Bretonvilliers, qui presque toutes ont disparu; mais nous avons au Louvre une *Présentation au temple* et des *Figures allégoriques* qui justifient en partie l'engouement des contemporains.

Cependant arrivait alors plus lentement à la gloire, mais à une gloire plus durable, un peintre originaire de Normandie, mais établi à Rome, où il devait passer la plus grande partie de sa vie : Nicolas Poussin (1594-1665). Quelques réserves que l'on fasse sur certaines parties de son talent, Poussin est un homme de génie, un grand peintre aussi bien qu'un grand esprit. Sans doute on ne trouve pas en lui cette fleur d'imagination, cette puissance créatrice du type que l'on admire dans Vinci ou Raphaël; mais il n'y aurait rien de plus injuste que de lui refuser le mérite de l'invention. Il n'y a pas de peintre, au contraire, qui dans la multiplicité et la variété de ses sujets, dans l'ordonnance, le geste, l'expression toujours juste et souvent profonde, en ait montré davantage et se soit moins répété. Quant à ses qualités de peintre, où trouver un plus beau dessin, une facture plus habile que dans les cadavres d'enfants de la *Peste des Philistins*? Pour le paysage historique, qui a son origine à Bologne (Ann. Carrache, Dominiquin, Grimaldi), il est un maître incontesté.



Musée du Louvre.

NICOLAS POUSSIN.
PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME

Poussin fut appelé à Paris (1640) par Richelieu et Louis XIII. Mais, malgré les efforts faits pour le retenir, Poussin retourna dès qu'il le put dans sa tranquille retraite du Monte Pincio. C'est là qu'il passa les dernières années de sa vie, toujours passionné pour la nature qui lui donnait les éléments de ses nobles compositions.

Le talent de Poussin est très égal. Aussi est-il difficile de choisir dans son œuvre. Signalons cependant la *Mort de Germanicus* (1627) et la suite des *Sept Sacrements*, exécutée pour son protecteur italien Cassiano del Pozzo, sujet qu'il reprit plus tard, à la demande de son protecteur français M. de Chantelou, le *Triomphe de Flore*, l'*Enlèvement des Sabines*, les *Aveugles de Jéricho*, *Saint Paul enlevé au ciel*, *Saint François-Xavier ressuscitant une jeune fille*, *Diogène*, les *Bergers d'Arcadie*, le *Déluge*, enfin le portrait du peintre par lui-même. Poussin fut de son vivant même considéré comme un chef d'école et peu de temps après sa mort naissait la « Querelle des poussinistes et des rubenistes ».

Poussin survécut à son jeune émule Eustache Le Sueur (1617-1655), qui fut le contemporain de Le Brun et de Mignard, mais dont nous devons parler tout d'abord, car sa mort prématurée l'a classé tout entier dans la seconde période de l'art du XVIIe siècle, tandis que ses condisciples dominent la troisième.

Le Sueur, qui imite d'abord Vouet (l'*Annonciation*), dégage bientôt son originalité simple et sincère dans les sujets les plus divers, à l'hôtel Lambert (*Salon des Muses* et *Cabinet de l'Amour*), comme aux Chartreux (*Vie de saint Bruno*). Il est inégal, son dessin est parfois insuffisant, sa couleur parfois bien froide; mais il a cette naïveté, cette émotion communicative, qui manquent à la plupart des artistes de son temps, même les plus grands. Peu de compositions sont plus touchantes que sa *Descente de Croix*; que ses tableaux : la *Sainte Véronique*, le *Noli me tangere*, la *Mort de saint Bruno*, l'*Apparition de sainte Scholastique à saint Benoit*.

Un nombre considérable de peintres se presse autour de Poussin et de Le Sueur : Fr. Perrier, Mosnier, Blanchard, Stella, Laurent de La Hyre; les Beaubrun, deux des meilleurs parmi ces portraitistes trop oubliés qui continuent la tradition du XVIe siècle franco-flamand.

Mais comme portraitiste, aussi bien que

comme peintre d'histoire, Philippe de Champaigne (1602-1674) dépasse les derniers artistes que nous venons de citer. Ce maître, quoique originaire des Flandres, appartient plutôt à l'École française et par sa carrière, qui s'est surtout développée en France, et par la nature de son talent. Il a été le peintre favori de Richelieu, dont il a laissé la plus magistrale figure que l'on connaisse, celle qui s'est définitivement imposée à la postérité. Philippe de Champaigne a peint aussi *Anne d'Autriche* et *Colbert*. Il a été le portraitiste attitré des jansénistes, (Pascal, les Arnauld, etc.). On connaît peu de peintures plus austères et d'un mysticisme plus profond que l'*Ex voto* du Louvre, qui réunit la mère Agnès et la sœur Catherine de Sainte-Suzanne, fille du peintre.



Musée du Louvre.

NICOLAS POUSSIN. — LES BERGERS D'ARCADIE

D'autres peintres que Poussin soutenaient alors le bon renom de la peinture française auprès des Italiens : tel Pierre Mignard, que nous retrouverons, tels Claude le Lorrain et le Valentin.

Claude Gellée, dit le Lorrain (1600-1682), restera un des plus grands paysagistes du monde ; c'est un des maîtres de la lumière, soit qu'il l'étale sur la mer immense, soit qu'il la promène au milieu des arbres ou sur de magnifiques palais. Si la France l'oubliait, l'étranger, l'Angleterre surtout, qui possède plusieurs de ses chefs-d'œuvre et ce « Livre de vérité » où il avait réuni les esquisses de ses tableaux, viendrait nous le rappeler. Claude Gellée, qu'il l'ait su ou non, est le continuateur de Paul Brill, dont il reçut la tradition de son médiocre maître Augustin Tassi, élève de Paul Brill. Quoiqu'il ait quitté son pays dès sa première jeunesse et qu'il n'y ait fait ensuite qu'un seul et très court séjour, ses tableaux les plus italiens témoignent qu'il n'avait jamais oublié cette nature lorraine qui avait frappé ses yeux d'enfant. Claude le Lorrain a gravé d'admirables eaux-fortes.

Jean Boulogne, qu'on a appelé, on ne sait trop pourquoi, Moïse Valentin (1590-1634), fut un continuateur de Caravage (la *Diseuse de bonne aventure* et le *Concert*, au Louvre). On lui doit aussi des tableaux religieux tel que le *Martyre de saint Processe et de saint Maximin*, à Rome (Vatican, Mosaïque à Saint-Pierre).

Il se rattache aux peintres qui, à cette époque, essayaient de créer en France une peinture populaire, une peinture de genre, mouvement spontané de notre École qui devait s'arrêter chez



Musée du Louvre.

NICOLAS POUSSIN. — ORPHÉE ET EURYDICE



MARIE STUART



FRANÇOIS II



MARGUERITE DE VALOIS

DESSINS DE FRANÇOIS CLOUET. — BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, PARIS.



Musée du Louvre

POUSSIN. — PAYSAGE DE HAUTE FUTAIE



Musée du Louvre.

LE NAIN. — PAYSANNES ASSISES

Phot. Giraudon.



Musée du Louvre.

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

PORTRAIT DU CARDINAL DE RICHELIEU



Musée du Louvre.

EUSTACHE LE SUEUR.

LA MORT DE SAINT BRUNO

nous, tandis qu'il se développait dans les Pays-Bas. Les plus estimés sont les trois frères Le Nain. Leur vie est fort obscure; mais on sait que, malgré les humbles sujets auxquels ils s'adonnent, ils étaient appréciés de leurs contemporains. Ils furent reçus tous trois à l'Académie le même jour (20 mars 1648). La naïveté et l'exécution un peu lourde de leurs scènes rustiques (la *Forge*, le *Repas de paysans*, au Louvre), de leurs scènes bourgeoises et de leurs portraits de famille, ils la conservent dans leurs sujets religieux, qu'ils traitent comme des scènes de la vie réelle contemporaine, donnant à presque tous les personnages les costumes et les types qu'ils ont sous les yeux (*Reniement de saint Pierre*, Louvre).

La voie ouverte par les Le Nain ne fut pas absolument abandonnée dans la période suivante. Sébastien Bourdon (1616-1671) abandonne parfois ses portraits et ses grands sujets historiques pour peindre d'un pinceau spirituel des *Haltes de bohémiens* et des *Scènes de mendiants*. Bon Boullongne, un des peintres de la chapelle des Invalides et de la chapelle de Versailles, expose en 1689 une *Scène de corps de garde* et une *Jeune Fille cherchant les puces à une autre;* c'est ainsi que s'exprime bravement le livret. Le Brun lui-même a donné des preuves inattendues de réalisme, comme dans son dessin de la *Brinvilliers* après sa condamnation, une des curiosités du Louvre. Mais le nom de Le Brun nous avertit que le tableau de genre n'est plus alors qu'une exception.

Charles Le Brun (1619-1690) fut le grand maître des arts pendant ce qui est particulièrement le siècle de Louis XIV. Il le fut d'autant mieux



Phot. Hanfstaengl. National Gallery, Londres.

CLAUDE LORRAIN. — PAYSAGE AVEC FIGURES


Musée du Louvre

LE NAIN. — REPAS DE PAYSANS

qu'il y avait, au point de vue intellectuel et moral, entre le roi et son premier peintre « une harmonie préétablie ». Si on a rendu Le Brun responsable de ce qui manque à l'art de cette période, il n'est que juste de reconnaître que cet art lui doit une partie de ses beautés.

Le Brun avait travaillé, en même temps que Le Sueur, à l'hôtel Lambert, qui a conservé sa *Galerie d'Hercule*. Avec Nicolas Fouquet, avec les travaux du château de Vaux, avec l'organisation de la fabrique de tapisseries de Maincy, il avait fait son apprentissage de directeur des beaux-arts d'un grand État. Si la disgrâce du surintendant l'empêcha d'exécuter le plafond de la grande salle, c'est cependant à Vaux qu'on voit celle de ses peintures qui, pour la facture et la beauté des types, nous paraît son chef-d'œuvre, le *Salon des Muses*. Le Brun est avant tout un admirable décorateur; quelque dominateur qu'il soit, il sait toujours subordonner sa peinture au rôle qu'elle doit légitimement jouer dans la place à laquelle elle est destinée. Il suffit de citer la grande galerie de Versailles et les *Batailles d'Alexandre*.

Pierre Mignard (1610-1695) est le seul nom que l'on ose opposer à Le Brun. Ses grandes peintures, aux Tuileries, à Saint-Cloud, à Versailles, à Saint-Eustache, à l'hôtel Hervart, ont disparu, et l'on ne peut plus le juger comme peintre monumental que par la *Gloire* du Val-de-Grâce, où il a affronté, chose rare dans l'École française, « la promptitude et les brusques fiertés de la fresque », comme le dit Molière dans son poème sur l'œuvre de son ami. La *Gloire* du Val-de-Grâce, chantée par Molière, a eu aussi l'honneur d'être gravée par Gérard Audran. Mignard fut également un des portraitistes le plus en vogue : à Rome il avait peint le portrait de deux papes, *Urbain VII* et *Alexandre VII*. Mais aujourd'hui on estime au moins autant que ses œuvres d'apparat sa simple tête de Molière, à Chantilly. Il eut pour rivaux les spécialistes Hyacinthe Rigaud (1659-1743) et Largillière (1656-1746).

A côté de ces deux maîtres, nous devons un souvenir à Nicolas Mignard, frère de Pierre, au critique d'art Roger de Piles, (*Mme Dacier, Boileau*), à François de Troy, à Claude Le Febvre, dont le pinceau franc et énergique a peint l'*Élève et son Précepteur*, au Louvre; à Ferdinand Elle, dit Ferdinand; à Elisabeth Chéron (Mme Lehay), peintre, poète, musicienne et aussi femme charmante, comme le montre son portrait par elle-même au Louvre, au pastelliste Vivien, enfin à deux miniaturistes, Samuel Bernard, père du financier, et Petitot, dont les émaux forment au Louvre une collection unique.

Un des meilleurs portraits de cette époque, un des plus naturels, est celui qu'a fait de lui-même François Desportes (1661-1743), le peintre officiel des chasses du roi et resté un des maîtres du genre. Desportes fut pour les fêtes cynégétiques de Versailles, de Marly ou de Saint-Germain, ce que fut Van der Meulen (1634-1690) pour les campagnes de Louis XIV, dont il nous a donné comme le bulletin officiel au pinceau. J.-B. Martin, son imitateur (1659-1735), reproduisit aussi, soit à Versailles, soit au réfectoire des Invalides, les grandes actions du roi. Il décora en outre à Chantilly, avec Michel Corneille, la galerie des *Grandes Actions de M. le Prince*. Cette façon de comprendre la peinture de batailles n'a rien de commun avec la manière de Jacques Courtois, dit le Bourguignon (1622-1679), un des meilleurs continuateurs de Salvator Rosa. Van der Meulen a travaillé le plus souvent sous la direction immédiate de Le Brun. Rien de plus naturel. Mais cette direction s'impose aussi aux paysagistes (perspectives architecturales ou pittoresques de Rousseau) et même aux peintres de fleurs. J.-B. Monnoyer, dit Baptiste (1634-1699), dont les œuvres magnifiquement décoratives ont été parfois confondues avec celles de son élève Blain de Fontenay (1654-1715), est le Le Brun du genre.

Citons encore Charles de La Fosse (1636-1716), qui exécuta en quatre mois la *Résurrection* de la voûte de la chapelle de Versailles et termina en 1705 l'immense travail de la coupole et des pendentils du dôme des Invalides. Cependant les successeurs de Le Brun, tels que les Coypel, tombent de plus en plus dans l'emphase et la déclamation. Jean Jouvenet (1644-1717), quoique fort supérieur, a mérité parfois cette critique (*Descente de croix*, au Louvre). Bien différent est J.-B. Santerre (1650-1717) : dans un temps où on se plaisait surtout aux compositions à nombreux personnages, il aime les figures isolées qu'il peint lentement, soigneusement, d'un pinceau moelleux et comme attendri (*Suzanne au bain*, au Louvre; *Sainte Thérèse*, à Versailles).

A la fin du règne de Louis XIV, un esprit nouveau, en dépit du cadre officiel, se fait jour dans les arts comme dans les lettres et marque une quatrième période, succédant à celle de Le Brun. C'est alors que, avec Claude Gillot (1673-1722), le beau monde prend goût aux personnages de la Comédie italienne; c'est alors



CH. LE BRUN. — DÉFAITE DE L'ARMÉE ESPAGNOLE
Tapisserie des Gobelins de la suite de l'Histoire du roi (d'après la gravure de Sébastien Le Clerc).



FAC-SIMILÉ DE LA GRAVURE DE
PIERRE DREVET (1723).

PORTRAIT DE BOSSUET.
MUSÉE DU LOUVRE.



MIGNARD.
PORTRAIT DE MARIE MANCINI-COLONNA

que se constitue un art gracieux et léger, qui sera l'expression de la société nouvelle et qui précède l'apparition au grand jour de cette société. La majeure partie de la vie de Watteau (1677-1721) est antérieure à la Régence. Son talent est déjà formé en 1715 et ses *Fêtes galantes* accompagnent la triste vieillesse du grand roi.



Musée du Louvre.

HYACINTHE RIGAUD. — PORTRAIT DE LOUIS XIV

LA GRAVURE

La gravure française était devenue alors la première de l'Europe. L'État le comprend (ordonnance de 1661 sur l'état de graveur, École de gravure des Gobelins [1667] dirigée par Séb. Le Clerc). Déjà dans la période précédente, Jacques Callot (1592-1635) avait « émancipé » l'eau-forte et dessiné ses figures picaresques, ses gentilshommes, ses soldats, d'une pointe pleine de fantaisie et d'une inoubliable personnalité. Abraham Bosse (1602-1676) nous retrace les mœurs des diverses classes de la société. Leur tradition fut continuée pendant la période suivante par les Bonnart, puis par Claude Gillot.

Robert Nanteuil (1620-1678), qui grave surtout d'original, est un des plus grands portraitistes du siècle. Aucune peinture ne nous donne une idée plus complète de Turenne, Colbert, Louis XIV, Bossuet, Lamoignon, etc., que les planches de cet artiste.

Nanteuil n'a guère exécuté que des portraits. Gérard Audran (1640-1697), le plus célèbre des artistes de sa famille, se plaît aux plus vastes compositions (coupole du Val-de-Grâce, *Batailles d'Alexandre* de Le Brun, le *Temps enlevant la Vérité* de Poussin). Audran a pour rival Edelinck (1640-1707), merveilleux virtuose du burin (*Famille de Darius* de Le Brun, *Sainte Famille* de Raphaël).

Pierre Drevet (1664-1730) est le graveur attitré de Rigaud (*Louis XIV*, 1712). Il sera dépassé par P. Drevet le Jeune (1695-1738) (*Bossuet*, 1723). A côté d'eux que de noms à citer : Morin, Daret, Masson, Thomassin, La Faye, van Schuppen, Nic. Tardieu, Dorigny, Lasne, Mellan, Tortebat, J. Pesne, Claudine Stella, les Poilly, Baudet, R. de Hooghe; les graveurs d'architecture (vues pittoresques et dessins d'ateliers) ou de modèles d'art, Israël Sylvestre, Pérelle, J. Marot, Bérain. Il faut faire une place à part à J. Lepautre, dont les modèles d'architecture et de décoration contribuèrent à répandre le goût français dans toute l'Europe.

LES ARTS DÉCORATIFS

C'est aux Gobelins que l'influence de Le Brun se fit le plus heureusement sentir. Les ateliers de Comans, de La Planche, de Jean Le Fèvre, la fabrique de Maincy fondée par Fouquet, avaient déjà lutté honorablement contre les tapisseries bruxelloises, lorsque la création de la manufacture royale des meubles de la Couronne appelée vulgairement « les Gobelins » (1662), assura à la France le premier rang dans la TAPISSERIE. C'est ce dont témoignent entre autres : l'*Histoire du Roi*, les *Saisons*, les *Vues des Résidences royales*, les *Batailles d'Alexandre*. La fabrique de tapis de la Savonnerie prend plus d'extension; la fabrique de Beauvais, destinée aux tapisseries pour meubles, est fondée



Musée du Louvre.

LARGILLIÈRE. — PORTRAIT DE L'ARTISTE ET DE SA FAMILLE

en 1669. Des ateliers privés travaillent à Aubusson, Felletin, Lille, Tours, Nancy.

La France a alors son plus célèbre ébéniste avec André Boulle (1642-1732), qui dissimule le bois sous les placages où l'écaille domine, sous les sculptures métalliques et les ciselures. Il a pour émules les ébénistes marqueteurs Pierre Poitou, J. Sommer, J. Normant, J. Oppenordt, les sculpteurs pour meubles Philippe Caffieri, Pierre Lepautre, les ornemanistes du Goulon, J.-B. Pineau, Romié, Julience, etc.

Pour l'orfèvrerie, Anne d'Autriche, qui était Espagnole, contribua à développer en France cet art particulièrement en faveur dans son pays. Sous Louis XIV on fit même des meubles en argent ciselé et incrusté. Mais un grand nombre de ces pièces furent envoyées à la Monnaie et fondues dans les difficultés de la fin du règne. D'après ce que nous font connaître surtout les dessins de Delaunay, Bérain, J. Lepautre, nous pouvons affirmer que Claude Ballin (1615-1678), que Pierre Germain (1645-1684), furent des orfèvres éminents et qu'ils eurent de dignes émules dans Marcadé, Thomas Merlin, Verbeck, Cousinet et bien d'autres.



LE LIT D'ANNE D'AUTRICHE AU PALAIS DE FONTAINEBLEAU

La ferronnerie est peut-être supérieure à l'orfèvrerie. Sans parler de Versailles, Mansart dessine les portes de Clagny et la grille de Meudon, Girard celle de Saint-Cloud, J. Marot les deux portes du château de Maisons, aujourd'hui au Louvre, et qui se rapprochent, pour le style, du balcon de la galerie d'Apollon, aux chiffres de Louis XIII et d'Anne d'Autriche.

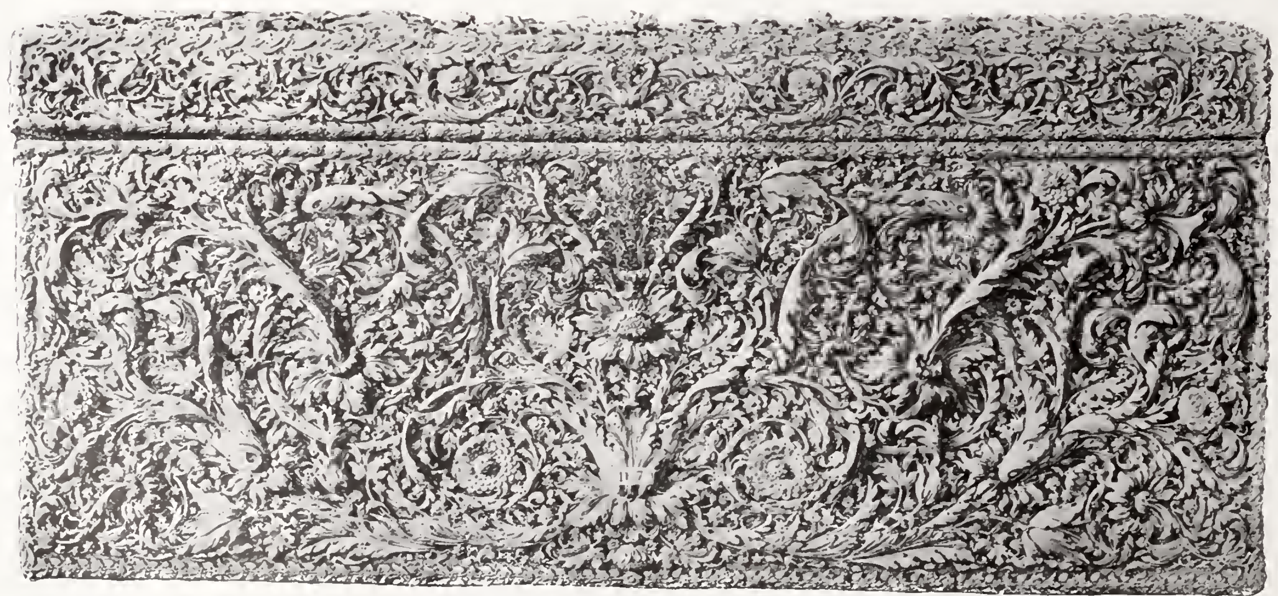
Colbert fait venir des ouvriers de Venise, et grâce à lui la dentelle française devient la rivale de la vénitienne. La fabrique d'Alençon ne tarda même pas à être considérée comme la première de l'Europe pour le point à l'aiguille.

La tradition de nos ouvriers relieurs de la fin du xvie siècle est continuée, sous Louis XIII, par Le Gascon, qui relia la *Guirlande de Julie*, et Florimond Badier; sous Louis XIV, par Cramoisy, le relieur du roi, puis par Ruette et Le Vasseur.

Colbert dès 1665 appelait chez nous des verriers vénitiens et créait la manufacture royale de glaces de Reuilly. Celle de Tour-la-Ville, près Cherbourg, suivit de près (1666). Le nom de Saint-Gobain (fondé après la mort de Colbert, 1688) nous montre que non seulement la France n'est plus tributaire de Venise, mais qu'elle l'a dépassée. Les faïences de Rouen furent une des manifestations les plus parfaites de l'art céramique avec Poterat (1673) et surtout Brument (1699). Établie en 1650 dans un petit bourg de Provence, la fabrique de Moustiers rappelait l'élégance de la Renaissance française, enfin Nevers, qui date de la fin du xvie siècle, se développait heureusement avec les Conrad et les Custode. La faïencerie de Quimper est fondée en 1690.

Ainsi, pour la céramique, comme pour les autres arts, la France se plaçait et se maintenait au premier rang. Notre art rayonne alors sur l'Europe et même jusque dans la Chine et dans l'Inde, résultat dû en grande partie à Louis XIV et surtout à Colbert, nom par lequel il convient de terminer une étude d'ensemble sur l'art français du xviie siècle.

ROGER PEYRE.



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

COFFRET EN OR REPOUSSÉ ET CISELÉ AYANT APPARTENU A ANNE D'AUTRICHE


1


2


3


4


5


6


7


8

1. Fragment d'une bordure de tapisserie des Gobelins, époque de Louis XIV (Musée du Louvre). — 2. Lambris provenant du château de Vincennes, époque de Louis XIII (Musée du Louvre). — 3. Portière en velours, époque de Louis XIV. — 4, 5. Une râpe à tabac, buis sculpté, époque de Louis XIV (Musée du Louvre). — 6. Grille de la chapelle du château de Versailles, époque de Louis XIV. — 7. Détail d'une console en bois sculpté et doré exécutée sur un dessin de Robert de Cotte, époque de Louis XIV (Musée du Louvre). — 8. La chambre de Louis XIV, au château de Versailles.

Phot. Giraudon, Neurdein.



Phot. Neurdein.

GABRIEL. — LE PALAIS DU PETIT TRIANON

L'ART DU XVIIIe SIÈCLE



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.
PIGALLE.
L'ENFANT A LA CAGE

Les beaux-arts n'étant que la forme imagée des sentiments humains, l'expression matérielle des idées et des croyances d'une société, l'art au xviiie siècle reflète exactement l'esprit, l'élégance suprême, le bon goût aristocratique, le scepticisme raffiné de cette époque, qui fut le dernier épanouissement d'une civilisation. Le temps des grandes idées, de la foi profonde était alors passé; aussi les œuvres religieuses, les vastes compositions historiques sont-elles médiocres. La vie n'est plus dans les palais, ou sur les places publiques, ou sur les champs de bataille; elle s'est concentrée dans les salons. Elle semble n'avoir plus d'autre but que la distraction qui éloigne le souci.

L'ART EN FRANCE

La société française, fatiguée du prodigieux effort des siècles antérieurs, se recueille, s'enferme et s'abandonne au plaisir de vivre. On dirait qu'elle a le pressentiment de sa fin prochaine, qu'elle veut jouir de ses derniers jours et mourir dans un enchantement qui lui déguise l'horreur de sa fin. L'unique préoccupation est de plaire, la pensée unique de fuir la tristesse. On dissimule ses désespoirs sous un sourire éternel; c'est le temps où des femmes parent et fardent leur agonie. Les Grâces, les Ris, les Jeux, toute cette phraséologie mythologique n'est pas vaines paroles; elle est le programme que s'est donné ce siècle charmant et qu'il a suivi jusqu'à son dernier soupir. Tout l'art collabore au décor de cette fête. Peintres, sculpteurs, architectes, ornemanistes créent un cadre merveilleux pour une France superficielle et exquise, et le marquent d'un tel génie, que les vestiges qui en restent suffisent à évoquer cette féerie dont la Révolution a éteint les lumières et anéanti les acteurs.

Louis XIV était mort en 1715, mais l'esprit de son temps avait disparu avant lui. Depuis le commencement du siècle, dans les lugubres années de cette fin de règne, dans la misère des défaites et des famines, se préparait la réaction de la joie qui devait éclater le jour même des funérailles du grand roi. Watteau était né et au milieu des angoisses nationales inventait de toutes pièces cette admirable comédie que vécut ce règne de Louis XV qu'il ne devait jamais voir. Dans sa solitude de malade et d'atrabilaire, il écrit sur la toile un scénario parfumé de poésie et de sourires, scénario italien qui se jouera, quelques années plus tard, dans la vie réelle. Il exprime toutes les gaietés qui n'osaient pas s'avouer elles-mêmes, il condense toute la joie éparse, et, dans une des carrières d'artiste les plus courtes et les mieux remplies qui soient, il donne une forme définitive à tous



Phot. Giraudon.

GABRIEL. — PAVILLON CENTRAL DE L'ÉCOLE MILITAIRE DE PARIS



SERVANDONI. — LA FAÇADE
DE L'ÉGLISE SAINT-SULPICE, A PARIS



GABRIEL. — LES HOTELS DE LA PLACE DE LA CONCORDE, A PARIS

les rêves du siècle qui s'ouvre devant lui.

L'art du XVIIIe siècle commence sous Louis XIV et s'achève brusquement, avant ses cent années, sur le coup de foudre de la Révolution. Jamais plus saisissant exemple ne s'est présenté de l'identité de l'art et de l'état moral d'un peuple que celui qui nous est offert par la Révolution. La date de 1789 est aussi décisive dans l'histoire artistique que dans l'histoire politique. A ce moment précis, la désagrégation d'une société séculaire, quoique préparée depuis longtemps, s'achève en quelques mois. Et en quelques mois également l'idéal des artistes, leur talent, leur grâce, leur habileté, tout sombre subitement dans le cataclysme où s'abîme la monarchie française.

Jusqu'au commencement de l'année 1789, des génies délicats qui s'appellent Greuze, Fragonard, Moreau le Jeune, Debucourt, répandent à pleines mains les œuvres du goût le plus fin; puis la catastrophe s'accomplit, et nous ne les retrouvons plus que comme des épaves, comme les survivants d'un monde englouti, nouveaux venus dans une société qu'ils ne comprennent pas et qui ne les comprend plus. En un instant, l'art français tel que l'avaient fait des siècles de monarchie meurt, et le peuple scelle sa tombe.

Son influence, pendant ses heures de triomphe, avait été immense. Elle avait rayonné sur toute l'Europe. En Angleterre, en Allemagne, en Espagne, en Italie, l'art local lui avait fait place parce qu'il représentait une civilisation supérieure. Il avait, par moments, retrouvé la domination universelle de l'art grec : en réalité il n'y avait eu, au XVIIIe siècle, qu'un art dans le monde, l'art français.

Son prestige lui a survécu. Aujourd'hui encore, c'est à lui que reviennent les artistes contemporains que les influences exotiques ont troublés; ils y retrouvent toutes les qualités fondamentales du génie français fixées en des modèles qui en leur temps furent admirables, et aujourd'hui sont devenus inimitables.

Phot. Neurdein.

SOUFFLOT.
L'INTÉRIEUR DU PANTHÉON, A PARIS



Phot. Neurdein.

LOUIS.
L'ESCALIER DU GRAND THÉATRE, A BORDEAUX



1



2



3



4



5

1. Détail d'une boiserie de style Louis XV, représentant le *Loup et l'Agneau* (Hôtel Soubise, à Paris). — 2. Détail d'un trumeau et encadrement de glace de style Louis XV, composés par Boffrand (Hôtel de l'Arsenal, à Paris). — 3. Détail d'une boiserie de style Louis XVI, décorant les petits appartements de Marie-Antoinette (Château de Versailles). — 4. Boiseries de style rococo de l'École de Pillement, provenant de l'hôtel Lariboisière (Hôtel Carnavalet, à Paris). — 5. Boiseries et ameublement de style Louis XVI (Petit Trianon, le grand Salon).

Phot. Giraudon et Neurdein



Phot. Neurdein.

ROUSSEAU. — L'HOTEL DE SALM, A PARIS
(Palais de la Légion d'honneur.)

L'ARCHITECTURE

L'architecture monumentale ou architecture royale eut au xviiie siècle de nobles représentants : le plus grand de tous fut Gabriel (Jacques-Ange) (1710-1782). Fils de Jacques Gabriel, architecte du roi, qui construisit la place Royale, la Bourse et la Douane de Bordeaux et réédifia la plupart des monuments publics de Rennes, détruits dans le grand incendie de 1720, il avait appris son art en aidant son père dans ses travaux. Nommé premier architecte du roi en 1742, il donne les plans de l'École militaire, dont la construction fut conduite par Brongniart jusqu'en 1787. En 1752, un concours est institué par Louis XV pour la décoration de la grande place qui séparait le jardin des Tuileries de l'entrée des Champs-Elysées. Les meilleurs architectes du temps, Boffrand, Blondel, Contant d'Ivry, Servandoni, l'Assurance, envoyèrent des projets, tous remarquables par cette harmonie et cette élégance qui sont les qualités maîtresses du siècle, mais le plan de Gabriel fut jugé supérieur à tous et adopté : c'est celui de la place de la Concorde actuelle. Et de fait, le Garde-Meuble (ministère de la marine) peut être considéré non seulement comme le chef-d'œuvre de l'artiste, mais comme un des plus beaux modèles de l'architecture monumentale en France. Il réunit à la fois la majesté simple de l'ensemble à la finesse de toutes ses parties ; le soubassement et la colonnade sont un coup de maîtrise comme force et légèreté. La beauté de cette conception s'est imposée à tous les artistes, et l'on peut dire qu'aucune n'a fait naître plus d'imitations. En même temps, ce grand architecte reconstruisait le château de Compiègne, ornait de sculptures la colonnade de Perrault et refaisait la façade de l'aile qui la rattache à l'ancien Louvre. Tous ces monuments continuent avec moins de pompe et plus de délicatesse la tradition des architectes de Louis XIV ; leurs lignes, droites, classiques, les rattachent directement au style Louis XVI, de sorte que Gabriel comme Deneufforge, son contemporain, semblent avoir été les précurseurs de l'art de 1780.



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

PAJOU. — BUSTE DE Mme DU BARRY

En même temps que Gabriel, Robert de Cotte (1656-1735), beau-frère de J.-H. Mansart, perpétuait le style de Louis XIV. Il achevait la chapelle de Versailles, élevait à Paris de nombreux hôtels, et surtout donnait les plans de plusieurs palais pour l'Espagne et l'Allemagne. Le Palais-Royal et le Buen Retiro de Madrid ont été bâtis sur ses dessins, comme le palais du roi de Bavière, les châteaux de Gudensberg, de Hanau, de Bruhl, de Papelsdorf, etc. Robert de Cotte a été, au xviiie siècle, un des plus grands missionnaires de l'art français à l'étranger, de cet art auquel l'Allemagne doit le château de Sans-Souci.

Après Gabriel, l'architecture monumentale se transforme. Elle perd une partie de sa grâce; elle se fait plus massive. Le retour du goût vers l'antiquité romaine lui inspire un style plus lourd, entièrement tourné vers l'effet décoratif. La nouvelle école vise surtout à la simplicité puissante; elle essaye de retrouver la grandeur majestueuse des monuments de l'ancienne Rome; mais l'esprit antique lui manque, et, quel que soit leur talent, les architectes de la seconde partie du siècle élèvent des constructions épaisses qui semblent faites plutôt pour un peuple vêtu de la toge que pour les grands seigneurs poudrés de Louis XVI.



Phot. Neurdein.

JEAN LAMOUR. — LES GRILLES DE LA PLACE STANISLAS, A NANCY

L'Italien Nicolas Servandoni (1695-1766), directeur des décorations de l'Opéra, contemporain de Gabriel, commence la nouvelle évolution de l'art. Il dresse le portail théâtral de l'église Saint-Sulpice. Puis Germain Soufflot (1714-1780), que ses longs séjours en Italie


Phot. Giraudon. Musée du Louvre
HOUDON. — BUSTE D'ENFANT


Phot. Neurdein.
PIGALLE. — LE TOMBEAU DU DUC D'HARCOURT, A NOTRE DAME DE PARIS

avaient imprégné de souvenirs romains, construit l'école de droit et l'église Sainte-Geneviève (Panthéon), dont il conduit les travaux jusqu'à la naissance du dôme. En même temps, Antoine (Jacques-Denis), ancien ouvrier maçon, obtient le prix dans le concours ouvert pour un hôtel des monnaies; il bâtit la Monnaie de Paris, puis le palais de justice. Victor Louis édifie le Grand Théâtre de Bordeaux, la salle du Théâtre-Français et les bâtiments qui entourent le jardin du Palais-Royal. Tous ces monuments sortent de terre en quelques années, presque simultanément, comme sous la poussée d'une même idée. Cette inspiration n'était pas nationale; elle avait sa source dans la petite renaissance éclose des fouilles d'Herculanum et de Pompéi. La résurrection des deux villes avait soulevé un enthousiasme qui des archéologues et des antiquaires s'était transmis aux artistes. Les sculpteurs, qui n'avaient jamais perdu de vue l'art antique, n'en avaient pas été touchés, non plus que les peintres, auxquels l'art romain n'offrait rien à imiter, mais les architectes, qui pouvaient réaliser immédiatement la nouvelle doctrine, l'appliquèrent sans retard. Ainsi, les derniers constructeurs du règne de Louis XVI fondaient un style qui devait répondre exactement aux idées de la société nouvelle créée par la Révolution et l'Empire.


Phot. Moreau frères.
CLODION.
STATUETTE EN TERRE CUITE

Les grands architectes que nous venons de nommer représentent l'art officiel, l'art royal. Ils ont créé des œuvres qui comptent parmi les plus remarquables que le passé nous ait léguées. Et cependant, ils ne personnifient pas complètement à nos yeux l'architecture du XVIIIe siècle. Ce sont des artistes de moindre génie, mais de fantaisie plus charmante, qui eurent la bonne fortune de lui donner sa complète personnalité. En même temps que Gabriel, Robert de Cotte, Louis et les autres, élevaient des palais rectilignes, de nombreux architectes, aux noms moins sonores, couvraient la France de châteaux, d'hôtels, de pavillons, de « folies » qui furent le logis enchanté où se plaisait à vivre la société la plus spirituelle qui fut jamais. A la ligne droite, classique, ils substituèrent les lignes courbes, qu'ils surent varier avec une inépuisable grâce. Ils donnèrent ainsi la vie à une architecture nouvelle, la plus originale de toutes celles qui aient paru en



Phot. Giraudon. Foyer de la Comédie française, à Paris.
HOUDON. — STATUE DE VOLTAIRE



Phot. Braun, Clément et Cie.

L'EMBARQUEMENT POUR CYTHÈRE. — MUSÉE DU LOUVRE.

France depuis le moyen âge; art vraiment national, parce qu'il ne doit rien à personne, parce qu'il est sorti tout entier du sol et du génie français.

Ces artistes furent nombreux; nous ne pouvons citer que les principaux. Beaucoup de petits chefs-d'œuvre épars à Paris et en province sont encore là pour témoigner de la gloire anonyme de bien d'autres dont les noms demeurent inconnus, mais dont le talent fait encore notre admiration.

A Paris, Germain Boffrand (1667-1754) décore l'hôtel de Soubise (Archives nationales), reconstruit l'hôtel du Petit-Bourbon, l'Arsenal, bâtit la maison du peintre Charles Le Brun. Nommé architecte du duc Léopold de Lorraine, il construit les châteaux de la Malgrange, de Saint-Léopold. Son élève, Emmanuel Héré, un des brillants représentants de l'école de Nancy, élève les bâtiments de la place Stanislas à Nancy, les pavillons des châteaux de Lunéville, Chanteheux, Commercy et la galerie du château d'Einville. L'architecte de Mme de Pompadour, Jean Cailleteau, dit l'Assurance, construit pour la maîtresse de Louis XV son château de Bellevue; il bâtit à Paris l'hôtel de Roquelaure (ministère des travaux publics) et le palais Bourbon (Chambre des députés). L'architecte de Mme du Barry, Nicolas Ledoux (1736-1806), improvise pour elle, en trois mois, le pavillon de Louveciennes, aujourd'hui détruit, mais qu'on sait avoir été une merveille d'élégance somptueuse et de goût délicat. A Paris, il construit l'hôtel de Thelusson, l'hôtel de Montesson, la maison de la rue Chanteraine, qui devint plus tard l'hôtel du général Bonaparte. Richard Mique, de Nancy, amené à Paris par la dauphine Marie-Antoinette, remplace Gabriel comme premier architecte du roi. Il décore le grand appartement du Petit Trianon, élève le temple de l'Amour et orne la salle de spectacle; il remanie le château de Saint-Cloud et le couvre de décorations nouvelles. Ces derniers ouvrages sont le dernier effort de l'élégance incomparable de l'architecture française au XVIIIe siècle. Elle a dit son dernier mot.



Phot. Hanfstaengl. Musée de Berlin.

LANCRET. — SCÈNE CHAMPÊTRE



Musée du Louvre.

WATTEAU. — GILLES

Quelques années plus tard, Rousseau, à l'hôtel de Salm (palais de la Légion d'honneur), Belanger au château de Bagatelle, Chalgrin, à l'hôtel de Talleyrand, subissent l'influence de Louis et d'Antoine. Ils survivent d'ailleurs à la Révolution, et leur talent se trouve tout préparé pour les grands travaux de l'ère impériale.

LA SCULPTURE

L'École de Versailles se continue jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Girardon, Coysevox, les Coustou poursuivent l'œuvre de Louis XIV, et quand ils disparaissent, Bouchardon, par les bas-reliefs de la fontaine de la rue de Grenelle et par son *Louis XV*, Falconet, par la statue colossale de *Pierre le Grand*, Pigalle, par le tombeau du maréchal de Saxe à Strasbourg et par son *Mercure*, maintiennent la tradition de la grande sculpture décorative, de cet art si noble qui avait peuplé les jardins



Musée du Louvre.

BOUCHER. — SCÈNE PASTORALE

De Bouchardon à Clodion, ce cortège de la gaieté antique s'étend sans interruption et se varie à l'infini. De la sculpture, il passe à l'ornement. Il entre, par la décoration des appartements, dans la vie quotidienne; il se mêle à tout, il couvre tous les objets; on le retrouve sur les murailles comme sur les tables et les étagères, parce qu'il représente parfaitement la légèreté d'une société dont le rêve serait de vivre comme une de ces pastorales que peignaient si bien Watteau et Boucher.



Phot. Braun, Clément et Cie.

J.-H. FRAGONARD. — PORTRAIT DE LA GUIMARD

et les places publiques de si majestueuses figures. Mais l'esprit affiné du siècle n'était pas représenté par tant de sévère dignité. Bien qu'alors J.-B. Lemoyne, les frères Adam, les Slodtz achèvent la décoration sculpturale des jardins de Versailles et de Saint-Cloud, le goût du temps se reconnait lui-même dans la grâce menue de la *Vénus*, de la *Diane* d'Allegrain, dans l'*Amalthée* de Julien. Les Nymphes, les Amours de Pajou, de Vassé, de Delaistre répondent à cet engouement du joli qui est devenu la préoccupation dominante de l'art; et, en réalité, c'est dans le joli qu'il excelle. Lorsque ces artistes, de technique si parfaite, abordent les sujets classiques de la sculpture, ils sont emphatiques et tourmentés en voulant être forts; ce sont les Bolonais de la statuaire. Partout des musculatures exagérées, des membres tordus, des figures convulsées, des draperies qui s'envolent dans des souffles de tempête, partout la recherche du mouvement et partout cependant la froideur ampoulée des œuvres sans conviction. Rien, au contraire, n'est plus poétique et plus souriant que les imaginations de ces mêmes sculpteurs lorsqu'ils traitent les petits sujets de la galanterie mythologique. Bacchanales, jeux de satyres, baigneuses, amours, nymphes de tout nom, naissent sous leurs doigts avec une fécondité prodigieuse et un esprit merveilleux.



Musée du Louvre.

CARLE VAN LOO. — UNE HALTE DE CHASSE

Cependant, quels que soient le charme et l'abondance de ces ouvrages, ce n'est pas chez eux qu'il faut chercher la haute valeur de la sculpture du XVIIIe siècle : c'est dans le portrait. La galerie de bustes qu'il nous a laissée est la plus belle qui soit. Les deux maîtres de cette forme de l'art furent J.-J. Caffieri (1725-1792) et, après lui, Houdon (1741-1828), dont la longue carrière, semée de chefs-d'œuvre, va de pair avec celle de nos plus grands sculpteurs. Caffieri exécuta pour la Comédie française une série de bustes qui ont fixé pour toujours l'image des génies de la scène. Le *Rotrou*, le *Corneille*, le *Molière*, d'une si fière beauté d'expression, n'ont pas la valeur documentaire de portraits d'après nature; ils s'éloignent même de la vérité, mais ils symbolisent avec une telle force l'œuvre des écrivains qu'ils représentent qu'ils en ont imposé le type. L'art de Caffieri les a faits non tels qu'ils étaient, mais tels qu'ils auraient dû être.

Houdon ne s'est adressé qu'aux hommes de son temps; il n'a exprimé que ce qu'il a vu. Son chef-d'œuvre est le *Voltaire* du Théâtre-Français, à la fois portrait et statue aussi belle par l'attitude que par la physionomie. On oublie même le portrait pour ne voir



LA GOUVERNANTE. — GALERIE LICHTENSTEIN, VIENNE.

que la statue. L'artiste a été plus grand que son modèle. Houdon fut un réaliste, témoin le *Buffon*, le *Franklin*, les enfants de Brogniart, le *Mirabeau* du Louvre, mais un réaliste tempéré par le sentiment de la mesure. Ses bustes ne dissimulent aucune des tares physiques de l'homme, mais rien de caricatural ne lui fait rien perdre de sa dignité.

Il n'est pas possible de citer tous les bustes remarquables qui nous sont restés de cette époque, tant on retrouve d'œuvres signées de noms moins retentissants et qui valent presque ceux des artistes célèbres. Le buste de Mme du Barry par Pajou, celui de la mère du sculpteur Dumont, ont des pendants qui soutiendraient la comparaison avec les plus célèbres. Non seulement le Louvre et les musées de province, mais les collections particulières, les archives artistiques des familles pourraient réunir une galerie de portraits de marbre ou de terre cuite d'un merveilleux intérêt.

LA PEINTURE

Lorsqu'on parle de la peinture au XVIIIe siècle, des noms surgissent aussitôt en notre imagination : Watteau, Chardin, Boucher, Greuze, Fragonard, peintres des fêtes galantes et des scènes d'intimité bourgeoise. Ce n'est pas que la peinture religieuse ou la peinture d'histoire aient été abandonnées. Au contraire, les Coypel, J.-Fr. de Troy, François Lemoyne, Jean Restout, Natoire, puisent à pleines mains leurs sujets dans la Bible et dans le dictionnaire de la Fable. Les galeries de Versailles et du Louvre se couvrent de grandes compositions qui célèbrent les exploits des dieux et les triomphes des déesses; ce sont œuvres de mérite assurément, mais il leur manque l'enthousiasme païen de la Renaissance. Sur les murs des églises, dans toute la France, la vie de Jésus et des apôtres est racontée dans ses détails dramatiques; mais les artistes sont tous gens de beaucoup d'esprit, et l'esprit n'inspire qu'un tragique glacé. La moindre petite toile du Poussin a plus d'émotion et de grandeur que leurs orageuses compositions où le drame, au lieu d'être dans l'âme des personnages, c'est-à-dire dans l'âme du peintre, n'est que dans la violence ou l'horreur de la situation. Le génie de la peinture décorative ne revit plus que dans l'Italien Tiepolo, qui retrouve à Venise, à Padoue, à Gênes, à Madrid quelque chose des puissantes inspirations de Véronèse.


Musée du Louvre

CHARDIN. — LE BÉNÉDICITÉ

Mais l'esprit du XVIIIe siècle répugne à l'emphase théâtrale. La société française n'aime que la conversation, les assemblées de salon, les jeux de société, les billets doux, les déjeuners sur l'herbe, tout ce qui met en contact et fait pétiller la gaieté badine de ces grands seigneurs si élégants et de ces duchesses si moqueuses. Elle admire, en passant, les grands tableaux d'histoire, mais son cœur est à Watteau, à Lancret, à Boucher, au bonhomme Chardin, qui a tant d'esprit qu'il en donne jusqu'à ses natures mortes. Depuis Watteau, qui ouvre le siècle, jusqu'à Baudoin, Lawreince et Fragonard, qui le ferment, les sujets galants remplissent les cabinets des amateurs français et étrangers, payés d'un bon prix, et les peintres d'histoire se suicident ou meurent dans la misère et le désespoir.

Watteau (1684-1721), élève et ami de Cl. Gillot, le peintre de la comédie italienne, créa les types des conversations galantes avec un génie inépuisable. Il s'empara de la défroque des comédiens italiens expulsés de Paris, la chiffonna d'autres plis, en habilla ses amis et ses amies et les fit mouvoir dans un décor poétique de parcs, de charmilles, de pelouses, de fontaines jaillissantes. Il inventa ainsi ce qui devait s'appeler, de longues années après sa mort, le costume, le genre Louis XV. Le poète de la joie fut un malade : consumé par la phtisie, hypocondriaque, fuyant de logement en logement la société de ses rares, mais fidèles amis, il mourut à trente-neuf ans après un labeur immense. Son œuvre, gravé par les soins de son protecteur, M. de Julienne, ne comprend pas moins de deux cents compositions et plus de trois cents études.

Fr. Boucher (1703-1770) continua le genre, mais en le changeant de théâtre. Ce n'est plus la *commedia dell' arte* des Italiens, c'est la mythologie et la paysannerie de l'opéra-comique. Il les répète d'un pinceau infatigable dans une suite de tableaux, trumeaux, encadrements, tapisseries, porcelaines, invariablement peuplés de bergers et de bergères, de Vénus, de Diane, d'amours, épuisant pour les peindre les gammes du rose, du blanc, de tout ce que la palette donne de colorations tendres et fraîches. Le monde qu'il évoque fut essentiellement artificiel; mais il cadrait parfaitement avec le milieu où il devait paraître. On ne conçoit pas aisément les figures austères ou grandioses de la Renaissance ou du XVIIe siècle fixées sur les murailles des pa-

villons Louis XV au milieu des couronnes de roses, des rinceaux entr'ouverts, de rocailles nacrées. Boucher fit la peinture de son temps avec une pointe de libertinage équivoque, inconnue à Watteau. Ce côté polisson de son talent fixa sa réputation. En réalité, il vaut mieux qu'elle. Il est telle de ses études qui fait songer à Rubens, ou telle de ses scènes bourgeoises, comme le *Café* du Louvre, que Chardin aurait pu signer, tant la facture en est lumineuse, solide et grasse. On serait mal venu à lui reprocher un genre qui était si bien dans l'esprit du temps, que les peintres les plus graves, comme J.-Fr. de Troy, Subleyras, Carle Van Loo, si mornes dans leurs tableaux historiques ou religieux, créent, en se jouant, de petits chefs-d'œuvre d'esprit, de grâce et de couleur avec un *Déjeuner d'huîtres*, les *Contes* de La Fontaine ou une *Halte de chasse*.

Musée du Louvre.

GREUZE. — PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME

Watteau avait eu comme imitateurs Pater et Lancret, qui recueillirent bien des étincelles de sa fantaisie; Boucher transmit aussi quelque chose de son badinage libertin à Baudoin, son gendre, dont les gouaches, reproduites par les meilleurs graveurs du temps, forment une collection de scènes de mœurs d'une rare valeur d'art. Mais il eut son véritable continuateur dans Fragonard. Honoré Fragonard (1732-1806), pensionnaire de Rome, doté d'une forte éducation académique, abandonne, dès son retour d'Italie, les thèmes antiques et, pendant plus de vingt ans, jusqu'à la Révolution, peint sans se lasser des scènes légères, pleines de sous-entendus. Tous ces tableaux, où domine le blanc avec toutes ses variations, sont d'une facture opulente, œuvres du plus solide métier, car il est à remarquer que tous les peintres de galanterie au XVIIIe siècle furent les familiers de l'antique ou des maîtres de la Renaissance.



Musée du Louvre.

GREUZE. — L'ACCORDÉE DE VILLAGE

Enfin, au seuil de la Révolution, un dessinateur graveur, Moreau le Jeune, raconte avec un charme exquis les dernières modes et les derniers usages de la société française. Ses tableaux du temps, d'une décence et l'une grâce achevées, constituent une série de scènes d'intérieur bourgeois d'une telle élégance qu'on ne sait si la plupart d'entre elles ne sont pas prises dans le monde le plus élevé de la cour de Versailles. Il achève le XVIIIe siècle et son talent, comme celui de Fragonard, s'éteint avec le monde où il avait vécu.

Si les peintres que nous venons de citer travaillaient, en général, pour une élite aristocratique, pour une classe mondaine tourbillonnant dans un éternel plaisir, la bourgeoisie, si forte et si sage, eut aussi son artiste, un des plus grands de l'École française.

Siméon Chardin (1699-1779), fils d'un menuisier du roi, sans éducation académique, mais doué merveilleusement par la nature, débute par une série de natures mortes d'une exécution étonnante et de tableaux d'intérieur d'une parfaite justesse d'observation. La stupéfaction des artistes ses rivaux fut telle, devant cette maîtrise, que plusieurs se demandèrent s'il ne possédait pas certains secrets pour exprimer les formes et les couleurs avec tant de vérité. Son secret était dans son génie. Ses natures mortes, égales comme peinture à ce que les maîtres hollandais nous ont laissé de plus accompli, leur sont supérieures par la composition, par le milieu qu'elles font supposer, par la vie qu'elles n'ont pas par elles-mêmes, mais qu'elles évoquent autour d'elles. Ces tables servies, ces dessertes de repas, éveillent en nous l'image et le caractère du convive absent. Nul aussi ne posséda à un degré supérieur le sens de l'observation aiguisée, du geste surpris dans sa familiarité inconsciente. Et tout cela rendu avec une largeur de pinceau, avec une science de l'atmosphère et des reflets qu'aucun autre peintre n'a peut-être atteintes. Ses épisodes de la vie privée, comme le *Bénédicité*, la *Mère laborieuse*, l'*Économe*, la *Pourvoyeuse*, le *Jeu de l'Oye*, ont le droit d'être comptés parmi les chefs-d'œuvre de l'art français.

La valeur, unique en son genre, de l'œuvre de Chardin ne peut être véridiquement appréciée que si on lui compare celui de Greuze. Greuze (1725-1805) essaya de continuer Chardin, mais ne possédant ni son regard, ni sa palette, il fit intervenir la littérature dans ses compositions. Obéissant aux préoccupations de sensiblerie que J.-J. Rousseau avait mises à la mode, il dramatisa ses sujets. Dans la *Malédiction paternelle*, le *Retour du fils maudit*, la *Lecture de la Bible*, il veut attendrir, il veut faire pleurer, mais l'émotion véritable lui manque, et il est aussi froid dans ses mélodrames bourgeois que les Coypel ou les Van Loo dans leurs tragédies pseudo-classiques. Quant à sa couleur, le temps ne l'a sans doute pas épargnée, car ce qui nous apparaît aujourd'hui n'est qu'une tonalité bleuâtre d'où sont absentes toute chaleur et toute vie; mais il y reste encore la grâce de l'époque. Greuze acquit de son vivant une immense réputation; elle ne s'est pas soutenue jusqu'à nos jours : il n'est plus pour nous qu'un peintre aimable.

Les portraitistes du XVIIIe siècle n'eurent pas la mâle vigueur de leurs devanciers. Largillière et Rigaud partagèrent leur longue carrière moitié entre le XVIIe, moitié entre le XVIIIe, mais leur talent ne suivit pas les idées nouvelles. Ils continuèrent jusqu'au milieu du règne de Louis XV le style grave et pompeux de Louis XIV. Inaccessibles à toute transformation artistique, ils



MAURICE QUENTIN DE LA TOUR



Mlle FEL

JEAN RESTOUT



Mme FAVART



Mme MASSÉ



Mlle DANGEVILLE

PASTELS DU MUSÉE DE SAINT-QUENTIN

Phot. Braun, Clément et Cie.

restèrent jusqu'à la fin fidèles à leur première manière. Malgré la chronologie, ils appartiennent tout entier au siècle précédent. Les véritables portraitistes du temps s'appellent Nattier, l'artiste préféré des femmes de la cour de Versailles et de la famille royale, qu'il peignit sous les traits de Flore, d'Hébé, de l'Aurore et même de Madeleine au désert; Aved, au pinceau si clair et si élégant; Tocqué, l'auteur du beau portrait de Marie Leczinska et des princesses de la cour de Russie; et surtout Latour (1704-1788). Latour n'eut peut-être pas un talent supérieur à celui des artistes que nous venons de citer; son originalité fut l'emploi du pastel dans le portrait. La Vénitienne Rosalba avait introduit en France l'usage de cette matière d'un éclat et d'une fraîcheur incomparables. Latour l'adopta, en développa les ressources avec une extrême habileté, jusqu'à s'en servir pour les portraits en pied comme celui de Mme de Pompadour, et se créa ainsi une place à part parmi ses rivaux. Il n'y rencontra qu'un rival, Perroneau, et qu'un maître, le vieux Chardin, qui, à la fin de sa longue existence, sentant sa main trop incertaine pour rendre le détail infini de ses natures mortes, fit d'un trait de pastel large et robuste son propre portrait et celui de sa femme, et exécuta ainsi deux chefs-d'œuvre qui n'ont jamais été égalés.



Phot. Neurdein. Musée de Versailles.

NATTIER. — MADAME LOUISE ENFANT

Le paysage n'occupe pas au XVIIIe siècle le rang éminent qu'il a pris à notre époque. Si Lantara ne vaut qu'une citation à côté de nos maîtres de l'époque romantique, Moreau l'aîné, par sa *Vue de Saint-Cloud*, du Louvre, marche de pair avec eux. Mais le grand paysagiste du temps fut Joseph Vernet (1712-1789). Ses marines sont célèbres et méritent de l'être. Personne n'a rendu avec plus de vérité les mille aspects de la mer. Les ports de France sont des pages capitales non seulement pour leur exactitude, mais pour leur valeur d'art, pour les scènes charmantes dont il les a animées. Vernet pressentit en même temps le paysage moderne. Ses petites vues du Tibre, du Louvre, font penser aux vues d'Italie de Corot dans sa première manière.

Lorsque nous aurons cité Oudry, le dessinateur des *Fables* de La Fontaine, le peintre des chasses royales, Fr. Desportes, l'animalier, Ch. Parrocel, le peintre des batailles, nous aurons mentionné tous les genres où s'essayèrent et s'illustrèrent les artistes de l'époque de Louis XV.

Ce fut Louis David (1748-1825), continuateur de Vien, qui, au Salon de 1785, donna par le *Serment des Horaces* la formule de la réaction classique qui ferme l'histoire artistique de la fin du XVIIIe siècle. Ce renouveau de l'antique, ce commencement d'apologie des vertus républicaines est l'expression du mouvement général des esprits vers un autre idéal politique. On est à la veille de l'Assemblée des notables. David, sans le savoir, et tout en croyant simplement rajeunir son art, crée celui qui conviendra à la société nouvelle. Le *Serment des Horaces* pourrait aussi bien dater du Directoire ou de l'Empire que de 1785.

Bien que onze années seulement se soient écoulées depuis la mort de Louis XV, que Latour, Greuze, Fragonard, Baudoin, Moreau le Jeune soient encore vivants, l'art aristocratique de la première moitié du siècle semble à la veille de disparaître devant les œuvres austères et pesantes d'une école de peintres qui croyaient se rapprocher de la beauté antique et qui, en réalité, s'en éloignaient bien davantage que leurs devanciers. La cour de Versailles, et particulièrement Marie-Antoinette, maintenait de tout son pouvoir les traditions d'élégance du règne précédent, déjà apparaissaient Prudhon et André Chénier, frères jumeaux du même génie, mais la réaction romaine avait des origines sociales trop profondes pour que rien pût l'arrêter. A ce moment, la peinture, l'architecture, la sculpture marchent d'accord.

Il n'est pas jusqu'aux portraitistes qui ne subissent l'influence nouvelle. Siffrède Duplessis (1725-1802), le maître du portrait à cette époque, et Mme Vigée-Lebrun signent des œuvres pleines de force et de grâce, mais où se révèlent une tendance et une expression que ne soupçonnaient pas les artistes de la génération précédente. Ce n'est pas encore l'art moderne, mais ce n'est plus l'art de l'ancien monde monarchique.

Le XVIIIe siècle meurt en 1789 en laissant d'innombrables témoignages de son goût dans toutes les parties de l'art, même les plus infimes. On peut même dire que la perfection qu'il a apportée aux petites œuvres a plus fait pour sa gloire populaire que les grandes œuvres de nos musées. Ses graveurs comme les Drevet, les Cochin, Lépicié, Gravelot, Tardieu; ses miniaturistes comme Hall, ses dessinateurs comme Eisen et les Saint-Aubin, ont créé avec une telle profusion et un tel esprit les ouvrages les plus exquis qu'ils ont réussi à égaler à nos yeux des maîtres qu'ils ne valaient pas.

En résumé, l'art de Louis XV fut un éblouissement de grâce souriante, de haute élégance, l'expression de l'extrême délicatesse d'un monde désabusé. Il manqua de force parce qu'il manqua de foi; mais il fut l'expression si complète des qualités fondamentales du génie français qu'il en est pour ainsi dire resté le symbole. Le siècle qui l'a précédé, celui qui l'a suivi doivent quelque chose à des influences extérieures, celle de l'antiquité ou celle de l'étranger. Le XVIIIe siècle ne doit rien qu'à lui-même; son génie fut entièrement personnel. Cela suffit à lui donner rang parmi les grandes époques artistiques.

LES ARTS MINEURS

Si l'on mesure la valeur d'une forme artistique à l'influence qu'elle a exercée, aucune ne peut se comparer à celle des arts décoratifs du XVIIIe siècle. C'est à eux que nous revenons après l'interrègne du néo-classicisme et du romantisme. Malgré la suppression de toutes les écoles, malgré le triomphe de l'individualisme qui marque l'art contemporain, la formule décorative du siècle de Louis XV reste toujours la plus pure des sources d'inspiration de notre système ornemental. Aucune, en effet, n'a été plus originale, plus française. Les éléments qui la composent, la fleur, la guirlande, la feuille, la coquille, étant d'une beauté éternelle, les motifs qu'en ont su tirer les artistes du XVIIIe siècle gardent leur charme impérissable. L'époque contemporaine les reprend à son compte, les imite, et après de vaines tentatives vers un art nouveau, y revient encore comme à une forme définitive, parce que cet art du XVIIIe siècle ne fut pas l'invention d'artistes supérieurement doués, mais le dernier

terme des efforts de plusieurs générations d'artistes, d'un siècle de travail patient, de labeur tendu vers la perfection des idées et des formes.

Dans notre esprit, le XVIIIe siècle se caractérise plus par les ARTS DU MOBILIER que par sa peinture et sa sculpture. Les ornements d'architecture, les décorations d'appartements, les meubles, les étoffes qui nous restent de lui, ont plus fait pour sa renommée que les œuvres qui peuplent nos musées. C'est qu'il eut, dans ce qu'on appelle le grand art, des rivaux et même des maîtres; il n'en eut pas dans l'ART ORNEMENTAL.

Une partie de cette supériorité vient de ce que les artistes les plus grands ne le dédaignèrent pas. Des peintres, des dessinateurs comme Watteau, Le Joue, de La Fosse, Cochin, Eisen, Moreau le Jeune; des architectes comme Boffrand, Blondel, Gabriel, Robert de Cotte, Mique, Meissonnier, dessinèrent de leur main ces panneaux, ces encadrements, ces trumeaux, ces médaillons d'un goût impeccable. Il n'est pas jusqu'aux objets les plus familiers, encriers, chandeliers, montres, tabatières, dont ils ne donnèrent des modèles.



Phot. Neurdein. Musée du Louvre.

TOCQUÉ. — LOUIS XV ENFANT

Les frères Slodtz, Vassé, les Caffieri, Clodion, traçaient, modelaient et fondaient ces merveilleuses figures de bronze qui ornent les meubles les plus précieux de cette époque, collaborateurs avoués des ébénistes, des menuisiers, de tous les artisans du bois et du métal. Aussi est-ce à juste raison que leurs œuvres méritent d'être classées non parmi les produits de l'industrie courante du siècle, mais parmi les ouvrages de l'art le plus vrai.

La famille de Boulle se survécut jusqu'au milieu du règne de Louis XV, toujours fidèle aux formes et aux procédés en faveur sous le règne précédent. Le véritable style du XVIIIe siècle commence avec Charles Cressent, l'ébéniste du Régent, auteur de meubles de forme simple mais ornés de motifs de cuivre ciselé d'une étonnante finesse. Chez lui, comme chez les grands ébénistes du siècle, l'ornement occupe une place prépondérante; le bois, malgré la perfection de sa forme, semble n'être qu'un support aux cuivres et aux bronzes ciselés. Puis vient Œben, ébéniste du roi, qui dans son atelier de l'Arsenal, exécute le bureau de Louis XV qui est au Louvre. Œben,



Musée du Louvre.

JOSEPH VERNET. — LE PORT DE LA ROCHELLE



Phot. Giraudon. Musée du Louvre.

J.-H. FRAGONARD. — LA LECTURE
Dessin.



MOREAU LE JEUNE. — LE RENDEZ-VOUS POUR MARLY
Planche tirée du *Monument du costume*



Musée du Louvre.

MAURICE QUENTIN DE LA TOUR.
PORTRAIT DE Mme DE POMPADOUR
Pastel.



Phot. Giraudon. Musée du Louvre

WATTEAU.
JEUNE FEMME ASSISE
Dessin.



Phot. Alinari

Musée national de Florence

UNE CHASSE DU ROI LOUIS XV

Tapisserie exécutée à la manufacture des Gobelins sur un carton d'Oudry



BISCUIT DE SÈVRES EXÉCUTÉ D'APRÈS UN DESSIN DE BOUCHER

avait pour premier commis Riesener. Celui-ci, à la mort de son maître, épousa sa veuve, dont une des filles eut pour fils Eugène Delacroix, le grand romantique. Les meubles Œben ont les formes courbes qui caractérisent le style Louis XV. Son élève, Riesener, subit l'influence de l'antique et revint aux lignes droites. Bien que sa longue carrière ait précédé et suivi le règne de Louis XVI, il n'exécuta que des meubles de ce style. Pour lui, le travail du bois l'emporte sur celui du cuivre. Aussi la rigidité des formes et la discrétion de l'ornement donnent-elles à tous ses ouvrages un aspect de sobriété, de simplicité un peu bourgeoise. Il fait le mobilier de la monarchie constitutionnelle. Ces grands ouvriers d'art ne furent pas les seuls à créer de beaux types de meubles : Carlin, Petit, en établirent d'aussi parfaits.

Pour la décoration de ces chefs-d'œuvre d'ébénisterie, le XVIIIe siècle adopta la PEINTURE et la CISELURE SUR CUIVRE ; il y fut incomparable. Les peintres-vernisseurs Martin exécutèrent de ravissants panneaux d'ornement. Gouthière (1740-1806) fut le maître incontesté de son siècle quant à l'ornement de cuivre ou de bronze. Bien qu'une partie de ses ouvrages soient dispersés ou perdus, ceux qui subsistent témoignent d'une invention et d'une exécution sans égales. Il mourut, comme Clodion, dans la misère, après avoir vu ses moindres œuvres achetées au plus haut prix, puis oubliées et anéanties par la Révolution.

De récentes expositions nous ont aussi montré à quelle hauteur d'art étaient arrivés tous les corps de métier. Des serruriers comme Lamour et Fordrin, des sculpteurs sur bois comme Verbeckt et Maurisan, des marqueteurs comme Jacques d'Autriche et Delorme, des horlogers comme Lieutaud, des orfèvres comme Germain et Roettiers, apportèrent à tout ce qui sortit de leurs mains une maîtrise que nous ne connaissons plus. Le XVIIIe siècle ignora le meuble industriel, l'objet de forme vulgaire; il mit à toute forme et dans toute matière le choix, le goût, la distinction. Dans les appartements de Versailles tout est d'une richesse et d'une élégance uniques, et dans le ménage d'un bourgeois de Chardin tout est simple, mais rien n'est laid. En ce temps-là l'art était partout.

GASTON SCHEFER.



GRAVELOT. — L'INTÉRIEUR D'UN PEINTRE (eau-forte.)

L'ART EN ALLEMAGNE, EN RUSSIE, EN DANEMARK, EN SUÈDE ET EN ITALIE



Musée de Dresde.

LIOTARD. — LA CHOCOLATIÈRE

L'histoire de l'art au XVIIIe siècle en dehors de la France est comme un vaste hommage rendu à notre Ecole. Il faut remonter jusqu'au style gothique pour assister à une apothéose pareille de l'esprit français. Une fois de plus, depuis l'ère gothique, l'art s'est montré véritablement international. Partout, en Espagne, en Allemagne, en Suède, en Russie, on fait appel au talent de nos maîtres.

L'art allemand, jadis si original, est tributaire de l'étranger. L'Italie, les Pays-Bas et la France ne se bornent pas à influencer les artistes allemands : leurs nationaux les supplantent en Allemagne même.

L'architecture profane joue à cette époque un rôle plus important que l'architecture religieuse, et le modèle que l'on imite, c'est Versailles. Les formes opulentes qui caractérisaient le style baroque du siècle précédent s'affinent. Alors qu'on simplifie la



L'ESCALIER DU PALAIS ÉPISCOPAL DE WURTZBOURG



Musée du Louvre

RAPHAEL MENGS.
PORTRAIT DE MARIE-AMÉLIE DE SAXE

perspective des façades, les décorations d'intérieur prennent un tour plus svelte et plus capricieux. Le « Zwinger » de Dresde, construit par Daniel Poeppelmann, de 1711 à 1722, présente le style rocaille sous la forme la plus caractérisée. L'ensemble harmonieux des lignes s'y allie aux innovations les plus hardies dans le détail. Le chef-d'œuvre de l'architecture de ce temps est sans contredit le château épiscopal de Wurtzbourg, édifié en 1720 par J.-B. Neumann.

Ailleurs on fait venir des architectes français. En Bavière, François Cuvillier (1698-1768) bâtit le château de Nymphenburg et le théâtre de la Résidence; en Wurtemberg, P.-L. de La Guepière achève le palais de Stuttgard et construit les jolis châteaux de Monrepos et la Solitude; dans le Palatinat, on rencontre Nicole de Pigage (1721-1796), qui élève plusieurs châteaux pour l'électeur Charles-Frédéric. Enfin, à Cassel, Charles Dury édifie la célèbre *Orangerie* et y introduit des décorations pleines de motifs gracieux. Ces édifices sont tous entourés de jardins inspirés du parc de Versailles.

Dans le domaine de la sculpture, la dépendance de l'étranger et la médiocrité des artistes indigènes est encore plus frappante. Un seul sculpteur allemand s'élève au-dessus de la moyenne, c'est André Schlüter (1664-1714). De sa main proviennent les masques si expressifs des guerriers morts qui ornent la cour de l'arsenal à Berlin. Il est également l'auteur de la puissante statue équestre du *Grand Électeur*, placée sur un des ponts de Berlin. A défaut de sculpteurs allemands, les étrangers reçoivent des commandes importantes. Parmi ceux qui ont illustré l'École française dans ce pays, citons Pierre Monnot, de Besançon (1663-1733), qui exécuta à Cassel le « bain de marbre » du landgrave. Il l'enrichit de bas-reliefs et de statues dont la composition est entièrement française de goût.

La peinture de genre est représentée par D. Chodowiecki (1726-1801). Il a un remarquable don d'observation, et dans ses délicats crayons, qui reproduisent de préférence des scènes de la vie populaire, perce une pointe d'ironie. Il est moins heureux dans la peinture d'histoire (épisodes de la vie de Frédéric II). Quel contraste entre ce talent original et celui de Raphaël Mengs (1728-1779)! Transplanté à Rome dès son enfance, lié avec Winkelmann, Mengs s'éprit de l'antique et des grands maîtres italiens. Ses œuvres, qui eurent de son temps un succès très vif, sont empreintes d'un caractère académique et froid qui nous laisse indifférents (plafond de la villa Albani, fresques de la bibliothèque du Vatican). J.-A. Tischbein (né en 1722, mort à Cassel en 1789) subit également l'influence des Italiens et de l'antique. Chef d'école, il chercha à renouveler l'art de son pays en exigeant de ses élèves des études d'après nature. Il choisissait ses sujets de préférence dans l'histoire ancienne et la Bible (*Ecce homo* du musée de Cassel).

A côté de ces peintres, les Italiens et Français tiennent une large place en Allemagne. J.-B. Tiepolo de Venise, le brillant virtuose, successeur de Véronèse, se transporte à Wurtzbourg et y exécute pour le palais de l'archevêque les fresques gigantesques qui en décorent l'escalier. Canaletto, également de Venise, séjourne longtemps à Dresde et peint sur les bords de l'Elbe des vues admirables par la fermeté du dessin et le coloris limpide. Au nombre des Français appelés en Allemagne, Antoine Pesne (1683-1757), Ch.-A.-Ph. Van Loo (né à Turin en 1718), travaillent à Potsdam et à Berlin, se chargent de peindre les personnages de la cour et de décorer les palais du roi. Le sculpteur Adam (1710-1761) est occupé dans les palais et jardins de Sans-Souci et de Potsdam.

N'oublions pas J.-E. Liotard, de Genève (1702-1790), le peintre voyageur, qui parcourt l'Europe, de Constantinople à Paris, laissant partout les traces de son activité comme portraitiste (portrait de *Marie-Thérèse*, la *Chocolatière*, du musée de Dresde, *Mme d'Épinay*, du musée de Dresde, etc.).



Phot. Hanfstaengl. Musée de Berlin.

TIEPOLO.
SAINT DOMINIQUE PRÊCHANT

La Russie fait appel à Nattier (1715) et à Tocqué (1757-1758). En 1766, Falconet se rend à Saint-Pétersbourg pour exécuter la statue équestre de *Pierre le Grand*.

En Danemark, le sculpteur Saly habite Copenhague de 1754 à 1775 et y érige la statue équestre en bronze du roi *Frédéric V*.

En Suède, J. P. Bouchardon prend part aux travaux que la cour fait exécuter, en 1735, au château royal; il y a pour successeur Larchevêque. Louis-Jean Desprez, peintre et architecte, décore l'Opéra de Gustave Wasa et se signale par divers autres travaux.

En Italie, l'École vénitienne seule conserve une certaine vitalité, avec des peintres tels que Antonio Canale, surnommé Canaletto (1697-1768), et son élève Francesco Guardi (1712-1793), dont



Musée du Louvre

COMMODE DE STYLE LOUIS XIV



Musée du Louvre

COMMODE DE STYLE LOUIS XVI, PAR RIESENER



Musée du Louvre

LE BUREAU DE LOUIS XV, PAR ŒBEN, RIESENER, DUPLESSIS ET HERVIEUX



Musée de Versailles

FAUTEUIL DE STYLE LOUIS XIV



Château de Fontainebleau

FAUTEUIL DE STYLE LOUIS XV



Musée du Louvre

FAUTEUIL DE STYLE LOUIS XVI

Phot Giraudon Neurdein



National Gallery, Londres.

GUARDI. — LA PLACE SAINT-MARC, A VENISE

les vues de Venise offrent tant de précision et de charme, surtout avec l'habile décorateur Jean-Baptiste Tiepolo (1693-1769), dont les fresques, claires, transparentes, spirituelles, ornent les palais non seulement de Venise, mais encore de Wurtzbourg et de Madrid, ainsi que l'hôtel de Mᵐᵉ Édouard André, à Paris.

CONRAD DE MANDACH.

LA PEINTURE ANGLAISE AU XVIIIᵉ SIÈCLE

On a trop dit sur tous les tons que l'art en Angleterre ne commence qu'au xviiiᵉ siècle. Il n'est pas difficile cependant de surprendre des préoccupations esthétiques et de mentionner une foule d'œuvres d'art dans les périodes antérieures. Le gothique y fut très brillant; on y vit ensuite le style Tudor, puis le style d'Élisabeth, qui s'enorgueillit de John Torpe. Au xviiᵉ siècle, le grand architecte Inigo Jones eut la gloire d'introduire en Angleterre l'architecture de la Renaissance (le Banqueting House de Whitehall à Londres).

Henri VIII était grand amateur de peintures. C'est à son initiative qu'est due l'arrivée en Angleterre de Hans Holbein, qui y resta vingt-huit ans, peuplant de magnifiques portraits tous les palais de l'aristocratie. Beaucoup d'artistes étrangers, surtout septentrionaux, suivirent cet exemple. Le règne de Charles Iᵉʳ est illustré, dans l'art, par le séjour de van Dyck, qui se fixe à Londres en 1632, trois ans après le passage de Rubens; le maître forma l'excellent portraitiste William Dobson et peut-être Robert Walker. Son influence est visible aussi dans les œuvres de Peter Lely et de Gottfried Kneller, portraitistes à bon droit fort réputés. Il convient également de ne point oublier William Kent, qui est le Le Nôtre d'Angleterre, en ce sens qu'il créa le jardin anglais, de même que le premier avait eu la gloire de constituer le style français dans cette branche de l'architecture. On voit donc que le champ de l'art n'était pas en jachère au commencement du xviiiᵉ siècle; mais il est juste aussi de dire que c'est en ce siècle que les semences, déposées en terre, germèrent, puis s'épanouirent en productions admirables, d'autant plus fortes qu'elles mirent plus de temps à mûrir. C'est l'art d'Hogarth, de Gainsborough, de Reynolds, etc., qui sont bien de leur temps, et qui meurent sans connaître la nouvelle société issue de la Révolution; c'est aussi l'art de Lawrence, de Constable, de Turner, etc., dont la vie se prolonge au siècle suivant, sur lequel ils influent et qui, par conséquent, ne peuvent rentrer dans le cadre de cette étude.

Cet art est très original et caractéristique dans ses différentes manifestations : la peinture de mœurs, le portrait et le paysage. Il est aristocratique : les peintres savent que les grands seuls leur achèteront leurs œuvres, et c'est pour les aristocrates et ce sont les aristocrates qu'ils peignent. On a dit qu'ils s'étaient toujours montrés des courtisans; le mot est un peu fort, mais l'idée, au fond, est juste. C'est pourquoi le portrait a eu une telle vogue de l'autre côté de la Manche; et c'est aussi la raison pour laquelle il a souvent été conventionnel et brillant, plutôt que réaliste et grave.

Un livret d'exposition surnommait William Hogarth « le Giotto » de l'Ecole anglaise, non sans prétention. En tout cas, ce fut le premier en date des artistes qui l'illustrèrent. Il naquit à Londres, en 1697. On lui fit faire un apprentissage chez un orfèvre, puis il grava sur cuivre, dès 1724, des images satiriques, notamment contre le grand architecte William Kent. Il s'imposa par ce moyen à l'attention du public et ne cessa désormais de produire des œuvres, que les éditeurs et les amateurs s'arrachèrent. Gendre de sir James Tornhill, peintre du roi, il obtint cette charge en 1757 et mourut plein d'honneurs, en 1764, à l'âge de soixante-sept ans.

On lui doit de beaux portraits, notamment celui de Fielding, peint après la mort de ce dernier, et pour lequel posa l'acteur Garrick; celui de Garrick lui-même, dans le rôle de Richard III, de Shakspeare; de Wilkes, qui disait ressembler tous les jours davantage à son portrait, etc.; quelques scènes tirées des Écritures et même une *Danaé*.

Mais il est surtout célèbre par ses scènes intimes et familières, où il y a toujours une intention moralisatrice et où il témoigne de qualités d'observation, d'esprit, de verve dans la satire



HOGARTH. — UNE SCÈNE DU MARIAGE A LA MODE

vraiment peu communes et qui sont d'une saveur extrême.

Les principales séries sont la *Carrière de la prostituée* (1734) (the Harlot's Progress), la *Carrière du débauché* (the Rake's Progress), en 1735, et surtout le *Mariage à la mode*, de 1745 à 1750. Cette série raconte une histoire lamentable : mariage de raison entre deux jeunes gens, qui ne se connaissaient même pas avant le contrat; les désillusions du lendemain; le petit lever de la comtesse, souriant à un avocat devenu son amant; le duel du comte avec ce dernier, où le mari trouve la mort, à la suite de son déshonneur; enfin la mort de la comtesse elle-même, qui s'empoisonne lorsqu'elle apprend que son amant était un gredin. C'est un sujet lugubre, mais qui l'est plus dans les mots que dans l'image; à voir, en effet, les petits personnages d'Hogarth dans leurs occupations, à étudier les appartements où il les place, leurs vêtements, leur attitude si naturelle et d'un humour inédit jusqu'à ce jour, on se prend à oublier l'action si triste où ils sont mêlés. Et c'est par là que ces petites toiles restent des œuvres d'art intéressantes et curieuses, différant en cela de tant de peintures de Greuze, où la leçon, pour n'être pas voilée avec assez de tact et d'esprit, devient si facilement fastidieuse et rebutante.

Il n'y a pas d'intention moralisatrice dans l'œuvre de Josuah Reynolds, qui s'est contenté d'être un spectateur aimable de la société contemporaine. Le maître est né dans le Devonshire, à Plympton, en 1723, d'un maître d'école, qui le destinait à la médecine. Mais le jeune homme, attiré par l'art, préféra suivre les leçons du peintre Thomas Hudson. Puis il séjourna trois années en Italie, revint en Angleterre, en passant par Paris et, désormais, tout à ses portraits, travailla sans relâche, produisant près de huit cents œuvres, toutes du plus haut intérêt. Il mourut en 1792. Les honneurs avaient depuis longtemps récompensé ce labeur colossal, dont la quantité n'avait heureusement pas diminué la qualité. Il fut élu président de la Royal Academy en 1768, et créé chevalier par George III. Enfin, en 1784, il remplaça Allan Ramsay dans sa charge de premier peintre du roi.

On comprend qu'il soit impossible de citer tous les portraits de Reynolds qui s'imposent à l'admiration. Mentionnons seulement, comme tout à fait remarquables, les portraits de mistress Siddons; de la petite princesse Sophie-Mathilde; de Ketty Fischer, la célèbre actrice, figurée en Cléopâtre; de lady Spencer; de mistress Robinson, maîtresse du prince de Galles; de la *Jeune fille au manchon*, et de cette Nelly O'Brien, que l'on a comparée à la *Joconde* de Vinci.

Parmi les portraits d'hommes, il n'y a aussi que l'embarras du choix. Voici ceux de Jeffry Hammerst, de lord Anson, Joseph Baretti, Edward Boscawen, Richard Burke, George-Augustus Eliott, lord Heatfield, Goldsmith, James Harris, Pembroke, etc., qui rallieront tous les suffrages.

Ses portraits de femmes sont des poèmes de grâce et d'élégance. L'attitude générale a une suprême distinction; les figures sont jolies, parfois d'une morbidesse qui les rend même plus que jolies.

Comme il convient, les portraits d'hommes n'ont pas cette grâce troublante et capiteuse. Reynolds a représenté ses personnages le plus souvent dans leurs occupations coutumières, de sorte que leurs gestes ne sont pas indifférents ni cristallisés, mais hautement caractéristiques de leurs fonctions, de leur manière d'être, et même de leurs manies. Vraiment, c'est merveille qu'un artiste sans tradition, dans un pays où l'art avait si peu d'histoire, soit arrivé ainsi, du premier coup, à une perfection de métier et à une originalité si surprenantes.

Et cependant Thomas Gainsborough lui dispute la première place et l'obtient même, selon quelques-uns. Mais pourquoi abaisser l'un pour élever l'autre ? Il naquit à Sudbury, dans le Suffolkshire, en 1727, d'un fabricant de draps, qui le laissa tout à son aise vagabonder dans la campagne et étudier cette nature qu'il devait révéler au public anglais. Il entre à quatorze ans dans l'atelier du graveur Gravelot, établi à Londres, puis devient élève d'Haymann, ami d'Hogarth. Il revient à dix-neuf ans au pays, épouse Margaret Burr, une jolie fille qui lui apporte des rentes, construit un atelier dans le pays de Bath, en 1760, et y travaille pendant quatorze ans. En 1774, il se réinstalle à Londres, réclamé par tous les amateurs d'art; on le nomme membre de la Royal Academy, en 1768, et il meurt vingt ans après, aimé de tous, jouissant d'une réputation universelle, que méritait son œuvre considérable et admirable.

Il est très différent de Reynolds. D'abord, son œuvre est plus variée, puisqu'il fut paysagiste ; et, comme portraitiste, on ne doit pas le confondre avec son émule. Gainsborough est plus naturel, plus vrai, plus expressif peut-être, en tous cas plus ému ; sa technique est moins savante, son dessin est parfois gauche ; mais, dans ses productions, on sent toujours le promeneur grave et solitaire des forêts du Suffolk, qui puisa dans le spectacle de la nature les enseignements sérieux et même mélancoliques réclamés par son tempérament réfléchi, et dont la vie mondaine de Londres ne parvint jamais à détruire la féconde influence.



Musée du Louvre.

RAEBURN.
PORTRAIT D'UN INVALIDE DE LA MARINE

Parmi ses plus beaux portraits, on peut citer ceux de mistress Siddons, de mistress Sheridan et de mistress Tickell, de miss Graham, de Georgiana Spencer, duchesse de Devonshire, qui sont toute grâce, toute émotion et toute distinction. Il convient également de ne pas oublier celui de master Buttall, magnifique symphonie bleue, composée pour montrer combien Reynolds se trompait quand il proscrivait le bleu comme dominante dans un portrait, non plus que la magnifique image de George, prince de Galles, de Henry, duc de Buccleugh, caressant un griffon, etc.

Ses paysages, si différents de l'académisme de Richard Wilson, ne sont pas moins admirables que ses portraits. Ils sont tous inspirés des environs de Bath et des forêts du Suffolk. Le plus souvent, des personnages les animent, comme dans le *Lieur de fagots*, les *Paysans allant au marché*, les *Bohémiens*, les *Enfants de la chaumière*, l'*Abreuvoir*; parfois ils sont solitaires, études où la nature seule se livre aux regards émus du peintre et du spectateur.

De moindres artistes vécurent en même temps que ces grands peintres : George Romney (1734-1802), excellent peintre d'histoire et de portraits; John Russel (1744-1806); sir William Beechey (1753-1839); John Hoppner (1758-1816), peintre en vogue de l'aristocratie; John Opie (1761-1807); West (1738-1820), peintre d'histoire, etc.

Il y en eut d'aussi grands qu'eux : sir Thomas Lawrence (1769-1830), élève de Reynolds, qui s'éleva aussi haut que celui-ci dans la faveur publique et qui peut lui être comparé pour l'habileté du métier, l'élégance de sa facture et aussi pour son manque d'émotion; c'est le Lawrence si connu des portraits de lady Dover, de l'acteur Kemble dans *Hamlet*, de la comtesse de Shaftesbury, de master Lambdon, etc. C'est sir Henry Raeburn (1756-1823), portraitiste de grande valeur, qui se rapprocherait davantage de Gainsborough. C'est encore sir Edwin Landseer (1769-1852), excellent peintre d'animaux; le vieux Crome (1769-1821); sir Augustus Wall Calcott (1779-1844). C'est surtout le grand John Constable (1776-1837), un enfant du Suffolk, comme Gainsborough, comme lui simple, vrai, ému, poétique, et qui a donné de la nature de son pays des images si admirables de sincérité dans l'observation et l'expression; c'est enfin ce tourmenté et étrange Turner (1775-1851), sectateur de Claude Lorrain, passionné de lumière, plus même, fanatique du soleil et des phénomènes atmosphériques, et qui a peint tant d'œuvres éblouissantes de clartés, saisissantes d'imprévu, d'une imagination fougueuse, comme il n'y en pas d'exemples dans l'histoire entière de l'art.

GEORGES RIAT.



REYNOLDS. — PORTRAIT DES SŒURS WALDEGRAVE



Phot. Braun, Clément et Cie — Collect. du duc de Westminster.

THOMAS GAINSBOROUGH. — L'ENFANT BLEU



National Gallery, Londres.

THOMAS GAINSBOROUGH. — MRS. SIDDONS



LES SEPT PAGODES, TEMPLES MONOLITHIQUES PRÈS DE MADRAS

LES ARTS D'EXTRÊME ORIENT



Musée Guimet, Paris.

DIVINITÉ HINDOUE

L'ART INDIEN

L'ART de l'Inde s'ouvre à l'histoire après l'invasion d'Alexandre le Grand. Le vieux culte védique, par le caractère individuel de ses cérémonies ne réclamait ni constructions permanentes, ni matériel luxueux. Le bouddhisme, en instituant le culte des reliques, créa l'art religieux. Les restes des saints, pieusement enfermés dans des urnes ou des cassettes, étaient déposés sous une calotte de terre entassée, revêtue parfois de briques ou de plâtre et soutenue par une plinthe de briques (stûpa, tope). Au pied de l'Himalaya central, la région du Téraï, où naquit le Bouddha, est encore jonchée des débris de ces constructions primitives. L'image somptueuse que les premiers informateurs grecs et les contemporains d'Alexandre ont tracée de l'Inde donne à penser que les rois indiens avaient déjà de véritables palais ; mais la nature des matériaux employés condamnait ces édifices à une prompte destruction. Dans ces vallées d'alluvions où la civilisation avait prospéré, la pierre était rare; on n'y employait guère que la brique, cuite au four ou simplement au soleil, et surtout le bois. L'invasion macédonienne, qui souda pour un temps l'Inde à l'Orient hellénique, y propagea le goût des monuments durables. Açoka le Maurya (vers 250 av. J.-C.) dressa un grand nombre de piliers monolithes (lâts), exécutés avec une technique parfaite, élégamment proportionnés, assis sur un piédestal et surmontés de statues. Introduite dans l'architecture, la pierre y remplace le bois en le copiant; le tope primitif garda sa forme, mais les barrières de bois qui l'entouraient et le défendaient sont remplacées par des grillages de pierre, calqués sur le modèle traditionnel et décorés à profusion de sculptures, de motifs, d'écussons, de médaillons; l'histoire sainte est racontée avec une naïveté qui n'exclut pas la maîtrise sur ces panneaux où toutes les phases de chaque épisode se juxtaposent dans le même cadre.

Les portes de bois disposées aux quatre points cardinaux autour du tope et qui consistaient simplement dans un croisement de poutres verticales et horizontales, tel qu'on le voit figurer encore sur les estampes japonaises, se transforment en portes de pierre sans modifier aucune de leurs lignes, et, sans se laisser arrêter par la dureté de la matière, les sculpteurs fouillent, ouvragent à l'infini les montants et les traverses de pierre : témoin la porte de Sanchi dont nous avons à Paris un excellent moulage.

La création et le développement des ordres religieux, qui continuent en la transformant la tradition des anciens ermites, font naître un genre nouveau dans l'architecture; les grottes et les cavernes des montagnes, retraites consacrées de la sainteté, s'aménagent pour loger des communautés. Bientôt la montagne, éventrée, abrite dans ses parois mêmes des couvents et des temples. L'architecture hypogée semble trouver sa formule définitive vers le Ier ou le IIe siècle de l'ère chrétienne; elle la réalise surtout dans la chaine des Ghats occidentaux, en arrière des grands ports, précurseurs de Bombay, que fréquente le commerce hellénique. Le souvenir des contructions de bois obsède encore longtemps les auteurs de ces édifices souterrains, et leur habileté tend à marier les deux genres. Le désir d'introduire plus de lumière, secondé par les progrès techniques, amène à dégager latéralement le temple pour percer des jours de côté (Éléphanta); puis, par une véritable aberration, on aboutit à tailler dans la montagne des temples monolithes, à quatre façades découpées dans la roche vive, merveilles de patience, de fantaisie et de richesse (Ellora).

Cependant, le tope primitif a poursuivi son développement. La plinthe s'est exhaussée en terrasse; l'hémisphère s'est varié, a recherché des courbes plus savantes; les ornements des jours de

tête se sont incorporés à l'édifice; le sommet, garni tantôt du parasol, tantôt de la roue de la loi, finit par s'élancer en clocheton; les éléments adventices compriment le corps primitif et tendent à l'annuler. Une forme nouvelle surgit. Un facteur étranger s'introduit vers la même époque dans l'art de l'Inde. L'invasion des populations scythiques, qui s'offrent spontanément à toutes les influences, et le développement du commerce maritime avec l'Orient romain, amènent sur la frontière nord-ouest l'éclosion d'un art nourri de formules helléniques, mis au service des légendes bouddhiques: on l'appelle gréco-bouddhique ou indo-grec, ou, de son local, art du Gandhâra.


LA PORTE DE SANCHI

Le bouddhisme en décadence perd, avec la direction des âmes, la direction des arts. L'hindouisme, qui l'a vaincu, le remplace. Les types définitifs des temples du nouveau culte ne tardent pas à se constituer : le nord et le sud de l'Inde se séparent résolument. Le nord adopte une sorte de dôme allongé, étiré, renforcé de bourrelets en saillie sur les lignes verticales, coiffé d'un coussin qui imite le fruit de l'âmalaka. Cette espèce de tour repose sur une base polygonale, qui forme la chapelle de la divinité. Le reste de l'édifice consiste dans une sorte de vestibule qui fait portique ou galerie. Le temple du sud, plus fidèle à sa destination primitive, garde encore l'aspect extérieur d'une habitation monumentale; il se dresse en étages superposés, disposés en retrait graduel jusqu'au sommet, et offre ainsi l'aspect d'une pyramide à gradins; chacun des étages, percé de niches ou de baies, se développe en galerie à jour; les architectes s'ingénient à y ménager des jeux saisissants de lumière et d'ombre, et les sculpteurs rivalisent à couvrir ces vastes surfaces d'épopées en pierre ou en stuc. Ce style transporté hors de l'Inde y enfante des merveilles; sans parler des pagodes de la Birmanie ou du Siam, qui perpétuent les formes de l'Inde antique, il faut mentionner les merveilles d'Angkor au Cambodge et de Boro-Boudour à Java.

L'architecture des Arabes, introduite dans l'Inde par la conquête musulmane, s'y unit avec l'art local : elle apporte avec elle le minaret élancé, le dôme en bulbe et l'arche en pointe. L'art indo-arabe couvre l'Inde de mosquées, de palais, de cénotaphes, où les monuments des vaincus prêtent trop souvent leurs débris aux constructions des vainqueurs. Le chef-d'œuvre du genre indo-arabe est le Taj-Mahal, élevé par Shah Jehan à Agra, et qui réunit dans un ensemble sans rival la perfection de la forme et la justesse de l'expression, la splendeur des matériaux, le charme du paysage.

La sculpture dans l'Inde confond son histoire avec celle de l'architecture, à qui elle sert d'auxiliaire. L'Hindou semble avoir ignoré la statue traitée pour elle-même ; mais l'art du modelage était fort répandu et faisait partie de l'éducation libérale. Il en était de même pour la peinture. Les souterrains rocheux d'Ajanta conservent encore une magnifique galerie de fresques exécutées vers le VIe siècle et qui commandent l'admiration autant par la vigueur du coloris que par la science de la composition. Les récentes découvertes en Asie centrale ont révélé des fresques directement issues de l'École indienne à Khotan, à Turfan, etc.

Les manuscrits anciens, enrichis d'enluminures, sont venus aussi récemment attester l'habileté et le goût des peintres et miniaturistes du VIIIe siècle.

Les arts industriels perpétuent dans l'Inde, presque sans les modifier, leurs antiques traditions; les conditions économiques et l'organisation sociale des castes s'entendent pour maintenir intact tout le legs du passé. Il est impossible d'entrer dans le détail de leurs productions dans une revue aussi rapide; il suffira de rappeler les genres : la plupart de ces articles ont chance d'être déjà familiers au lecteur, qu'il les ait rencontrés dans les magasins, les bazars ou les expositions : je citerai les bois ouvragés, taillés, sculptés, percés, laqués, incrustés (boîtes, coffrets, panneaux, trônes, mobilier général); les bibelots en ivoire (éléphants, tigres, vaches, divinités, bateaux, peignes); la poterie, cet art essentiel à la vie hindoue, car la religion interdit d'employer deux fois le même vase de terre aux usages domestiques; l'émail, surtout en champlevé et en cloisonné; les cuivres et les bronzes (vaisselle, candélabres, lampes, aiguières, statuettes, surtout de Bénarès); l'orfèvrerie et la joaillerie (filigrane, bracelets, anneaux, broches, ceintures, colliers), les armures; enfin les tissus, le plus populaire des produits industriels de l'Inde, et qui ont marqué leur empreinte durable dans tous les vocabulaires européens (mousselines, cotonnades, brocarts, châles, tapis, broderies).

Toutes ces œuvres de l'art hindou expriment sous des formes variées le même génie et les mêmes caractères : une imagination surabondante qui ne veut pas s'imposer de réserves, une entente instinctive des masses, des lumières, des couleurs; à l'origine, une inspiration qui demande ses ressources à une intuition rapide, mais qui se refuse à une observation interne et à une analyse organique, qu'il s'agisse de reproduire le corps humain, les animaux ou les plantes; dans la suite, une main patiente, affinée par l'hérédité professionnelle, au service de modèles éternellement répétés avec une fidélité servile, et malgré les résistances d'inertie opposées par la caste et par la vie d'une population surtout agricole, les influences du dehors forçant leur voie par la conquête et s'absorbant lentement dans les arts des vaincus qu'elles enrichissent et qu'elles modifient insensiblement, sans parvenir à en transformer le fond. Entre les écoles d'art à l'anglaise de Bombay ou de Calcutta et le potier de village qui continue à répéter les formes et les ornements de l'Inde primitive, les couches à traverser sont assez épaisses pour préserver l'originalité de l'Inde aussi longtemps que peut y durer une domination étrangère.

SYLVAIN LÉVI.


ROCHER SCULPTÉ AUX SEPT PAGODES

LA PAGODE D'ANGKOR-VAT (CAMBODGE)



TEMPLE SOUTERRAIN D'AJUNTA (INDE)



TEMPLE D'AHMÉDABAD (INDE)



VASES CHINOIS EN BRONZE

L'ART CHINOIS ET L'ART JAPONAIS



PRÊTRE BOUDDHIQUE
Fragment d'une statue en bois peint (VII[e] siècle) conservée à Nara.

Ce n'est pas en cent lignes, ni en mille, qu'on peut traiter deux sujets aussi considérables que l'« art chinois » et que l' « art japonais ». Les manifestations esthétiques du génie de la race jaune sortent un peu du programme du *Musée d'art*. Il s'agit donc ici d'une simple note destinée à marquer l'importance de ces styles.

L'histoire de l'art chinois est, du reste, fort mal connue. Mystérieuse est restée la Chine, aussi bien dans les profondeurs de son passé que dans les immenses étendues de son territoire. Nul peuple n'a eu plus à souffrir des révolutions, des guerres, des bouleversements politiques, et cependant il offre ce spectacle unique pour nous d'une civilisation vieille de quarante siècles, ayant conservé ses traditions, ses coutumes, sa personnalité; quelque chose d'analogue à ce que serait l'antique Egypte, parvenue à l'époque des Ptolémées, si elle réapparaissait à nos yeux. Quarante siècles même ne sont pas assez dire. Vingt-sept siècles avant notre ère, les artistes chinois savaient déjà fondre et ciseler l'airain. Dix-huit siècles av. J.-C., le travail des métaux avait atteint un degré de perfection merveilleux; nous pouvons le constater par les monuments qui nous sont parvenus et que la résistance de la matière a sauvés de la destruction. Sans aller jusqu'en Chine, nous pouvons admirer, à Paris, dans la collection Cernuschi, un certain nombre de vases admirables qui remontent indiscutablement à cette haute antiquité.

Avec les bronzes, ce que nous connaissons le mieux de la Chine, c'est la porcelaine. L'Europe a été toujours grand amateur des produits sans pareils de la céramique chinoise; de vastes et magnifiques collections, pour ne citer que celle de M. Grandidier, au Louvre, sont là pour témoigner de la perfection inouïe que l'Empire du Milieu, du commencement du XV[e] siècle à la fin du XVIII[e], avait atteinte dans cette branche de l'art. Encore sommes-nous ignorants des origines de cette industrie. Il en est ainsi également des émaux cloisonnés, qui rivalisent comme perfection avec les plus rares produits de notre moyen âge, et des pierres dures, que nul peuple n'a su façonner avec une aussi extraordinaire habileté, une entente aussi raisonnée des couleurs et des formes.

Pour l'architecture, nous sommes dans une obscurité complète: tout ce qui subsiste d'ancien ne remonte pas au delà de l'époque des Mings (XV[e] siècle). Il en est presque de même pour la peinture; c'est dans quelques temples du Japon qu'il faut aller chercher de rares spécimens, jalousement conservés, d'un art antérieur au XV[e] siècle; mais cela suffit pour nous donner la certitude que les peintres chinois des grandes époques des Thang, des Song et des Youen n'étaient pas inférieurs, au point de vue de la délicatesse du travail, de la sévérité du style et de la noblesse des lignes, à ce que l'art occidental a produit de plus caractéristique. M. Fenollosa, de Boston, m'a dit en propres termes et catégoriquement qu'il avait vu au Japon quelques-uns de ces précieux témoins de l'antique peinture chinoise, qui pouvaient se comparer à nos Léonard et à nos van Eyck. Ce qui est certain, parce qu'il nous a été donné de le voir par quelques monuments venus jusqu'à Paris (Louvre, collection Vever, vente Hayashi), c'est que la peinture bouddhique s'est élevée dans la hiérarchie de l'art religieux à la plus grande hauteur. En résumé, la Chine s'offre aujourd'hui à notre curiosité éveillée comme un redoutable, décevant et étrange problème. Sera-t-il jamais éclairci? On peut en douter.

Il n'en est pas de même, heureusement, des Japonais, peuple conservateur, raffiné et méthodique. L'histoire de l'art japonais n'a pas, d'ailleurs, d'aussi hautes prétentions d'antiquité que celui de la Chine. Deux mille ans, au plus, suffisent à sa gloire. C'est déjà quelque chose, et il n'est pas hors de propos de faire état que la dynastie actuellement régnante au Japon est la plus vénérable du globe. Pour l'art japonais, tout est clair, lumineux, précis. Grâce aux travaux récents entrepris, tant au Japon qu'en Europe (Louis Gonse, l'*Art japonais*; S. Bing, le *Japon artistique*; Commission impériale du Japon, *Histoire de l'art au Japon*); grâce à la conservation des œuvres elles-mêmes et à la multiplicité des

documents, grâce au soin qu'ont toujours pris les artistes japonais de signer leurs productions, tout nous est connu, du moins dans les lignes générales, depuis le VIIe siècle jusqu'à nos jours. Pour être récentes, les informations n'en ont pas moins un caractère de certitude absolue. Phénomène invraisemblable, l'histoire de l'art au Nippon est établie aujourd'hui sur des données plus tangibles que celle de formes d'art, comme les byzantines, arabes ou gothiques, beaucoup plus rapprochées de nous et, en apparence, plus accessibles. Les peintres japonais ayant toujours signé leurs œuvres, il en est résulté un ensemble de documents écrits que l'art d'aucun autre pays ne pourrait offrir.

Jusqu'à la révolution de 1868, l'empire du Soleil Levant, fermé jusque-là avec un soin jaloux, était demeuré pour les Européens le pays par excellence de l'inconnu et du mystère. Au point de vue artistique, nous en étions restés aux produits d'exportation à destination d'Europe, exécutés dans la province d'Hizen, voisine de la petite île de Décima, concédée aux factoreries hollandaises. En dehors des porcelaines d'Imari, telles qu'on les voit aux musées de Dresde, de Leyde et de la Haye, et des médiocres pièces de laque offertes à la reine Marie-Antoinette, aujourd'hui au Louvre, on ne possédait aucun témoignage des industries d'art des Japonais.

On a une coutumière tendance à attribuer une part trop exclusive à l'influence de la Chine antique sur les origines de l'art japonais. L'Inde par le bouddhisme et la vieille Perse par les relations commerciales ont eu une action non moins décisive. Il est facile de constater l'influence chinoise dans les bronzes, dans les étoffes, et principalement dans les sculptures civiles; telles, par exemple, que les figures en bois exposées au pavillon rétrospectif japonais en 1900, à Paris, ou que cette admirable figure de prêtre, du VIIe siècle, conservée à Nara et l'égale des plus belles œuvres de l'art égyptien archaïque, ou, encore, que cette imposante et hiératique statue bouddhique, de la vente Hayashi, acquise par le Louvre; le style indo-cambodgien apparait dans les peintures bouddhiques, dans les objets religieux; nous retrouvons l'infiltration persane un peu partout; la merveilleuse aiguière du trésor impérial, qu'on a vue au pavillon du Trocadéro, est presque un objet sassanide. L'art céramique du Japon est issu des ouvrages des potiers coréens. Quant à l'industrie des laques, elle fut, on le sait, entièrement nationale et autochtone.

De ces diverses influences, recueillies par le génie d'un peuple subtil et avisé, est né un art d'une profonde intensité expressive, un art vivace, rayonnant et infiniment varié, le plus précieux et le plus esthétique peut-être qu'ait produit l'humanité après celui de la Grèce, le plus original et le plus rationnel, en tout cas, qui se soit révélé, dans le développement de la civilisation, avec celui de l'antique Égypte, de l'Orient musulman et du moyen âge, aux temps gothiques. Nulle forme d'art n'a été en corrélation plus intime avec le climat, les mœurs, les besoins du pays; elle est l'image synthétique du peuple japonais. Les Japonais sont les premiers décorateurs du monde. Toute explication de leur esthétique se trouve dans la subordination constante et immédiate de l'art aux habitudes nationales, à l'embellissement des mœurs, à la récréation des yeux. Chez eux, sens du décor, sens de la couleur, sentiment du dessin, sont parties intégrantes d'une même idée, d'un tout indivisible.

Certains objets soigneusement conservés dans les temples et dans les musées impériaux, d'autres recueillis par les collectionneurs japonais, américains ou français, nous renseignent sur l'état de l'art avant la grande floraison des Ashikaga, au XVe siècle. Le magnifique ouvrage publié par le gouvernement japonais en 1900 est venu compléter très utilement les notions déjà acquises. Nous y puisons notamment la confirmation de ce fait déjà soupçonné, à savoir que, durant les siècles qui ont précédé l'ère chrétienne, il existait un art, en quelque sorte préhistorique, qui offrait les rapports les plus frappants avec celui de l'Asie Mineure tel qu'il nous a été révélé par les fouilles d'Hissarlik. Au Ve et au VIe siècle de notre ère, les empereurs japonais appellent à la cour des ouvriers coréens, qui importent les premiers éléments de la technique chinoise; d'un autre côté, le bouddhisme amène avec lui les exemples raffinés de sa conception spiritualiste du beau. Dès le VIIe siècle, ces divers éléments s'étaient fondus en une unité où il est facile de discerner l'essence de la personnalité japonaise.

Du VIIIe au Xe siècle, principalement sous les empereurs Shiômou et Kouanmou-Tennô, l'art est empreint d'un puissant caractère de noblesse. Cette époque est considérée, à juste titre, tant pour la peinture et la sculpture que pour l'industrie des laques, comme une époque de premier apogée. Le peintre de Shiômou le plus remarquable, dont le nom et les œuvres nous soient parvenus, Kosé Kanaoka, est un très grand artiste. Le kakémono possédé par M. Hayashi, et représentant la déesse de la littérature, Monjiu, aussi bien que ceux conservés à Nara, sont, par la perfection du dessin et par la hauteur du style, au premier rang des manifestations de l'art japonais.

A la période des Foujiwara, qui embrasse les Xe et XIe siècles, nous touchons au point culminant du style inauguré sous l'empereur Shiômou. Puis, au XIIIe siècle, à cette époque de féodalité guerrière, dite de Kamakoura, où le grand homme de guerre Yoritomo avait établi la capitale de l'empire à Kamakoura, surgit un art héroïque, énergique, marqué au coin de la plus entière originalité. Pour les tissus, pour la forge des armes et des gardes de sabre, c'est un moment de merveilleux essor. Le XIVe siècle continue les formes de Kamakoura en les affinant. Lorsque s'établit la grande dynastie des Ashikaga, au commencement du XVe siècle, la technique des différentes branches de l'art n'avait plus rien d'essentiel à apprendre. L'enseignement chinois fait un retour offensif dans le domaine de la peinture; les maîtres de l'école des Kano, Sesshiu, Shiouboun, Masanabou et d'autres, vont en Chine acquérir les éléments d'un style nouveau; l'école libre du coup de pinceau, qu'ils veulent opposer à l'école nationale de Tosa, issue des savantes et méticuleuses pratiques de la miniature indo-bouddhique. Les laques, les gardes, les tissus, les kakémonos atteignent un degré de force et de perfection qui ne sera pas dépassé. L'art se transformera désormais dans le sens de l'élégance et de la finesse, sans aucun apport d'influence étrangère : au XVIe siècle, sous l'égide du conquérant de la Corée, Hidéyoshi, puis, au XVIIe siècle, avec la nouvelle dynastie des Tokougawa, qui ouvre pour le Japon, en Genrokou, une période de paix profonde et de prospérité inouïe, et enfin, au XVIIIe siècle, jusqu'à cette prestigieuse éclosion du cycle de 1804, qui couronne l'évolution de l'art au Nippon.

Toutes les manifestations de l'art se parent alors des fleurs les plus riches. A la suite de l'industrie fondamentale des laques, ce sont les poteries émaillées, les grès unis ou flammés, les fines porcelaines aux glaçures immaculées, les délicieux netzkés en bois ou en ivoire, les bronzes opulents, les somptueuses broderies, les savoureuses estampes en couleurs, les précieuses ciselures en métal et les incrustations de toute sorte. La maison japonaise devient un sanctuaire consacré à toutes les jouissances du goût, et le tokonoma, destiné à recevoir les kakémonos, en est la véritable chapelle.

Depuis l'apaisement définitif des luttes féodales, qui longtemps avaient ensanglanté le Japon, il semble que tout se soit désormais orienté, au Nippon, vers les satisfactions de l'esprit et des sens; partout règne un naturel instinct des délicatesses de la vie en ses infinies manifestations.

LOUIS GONSE.

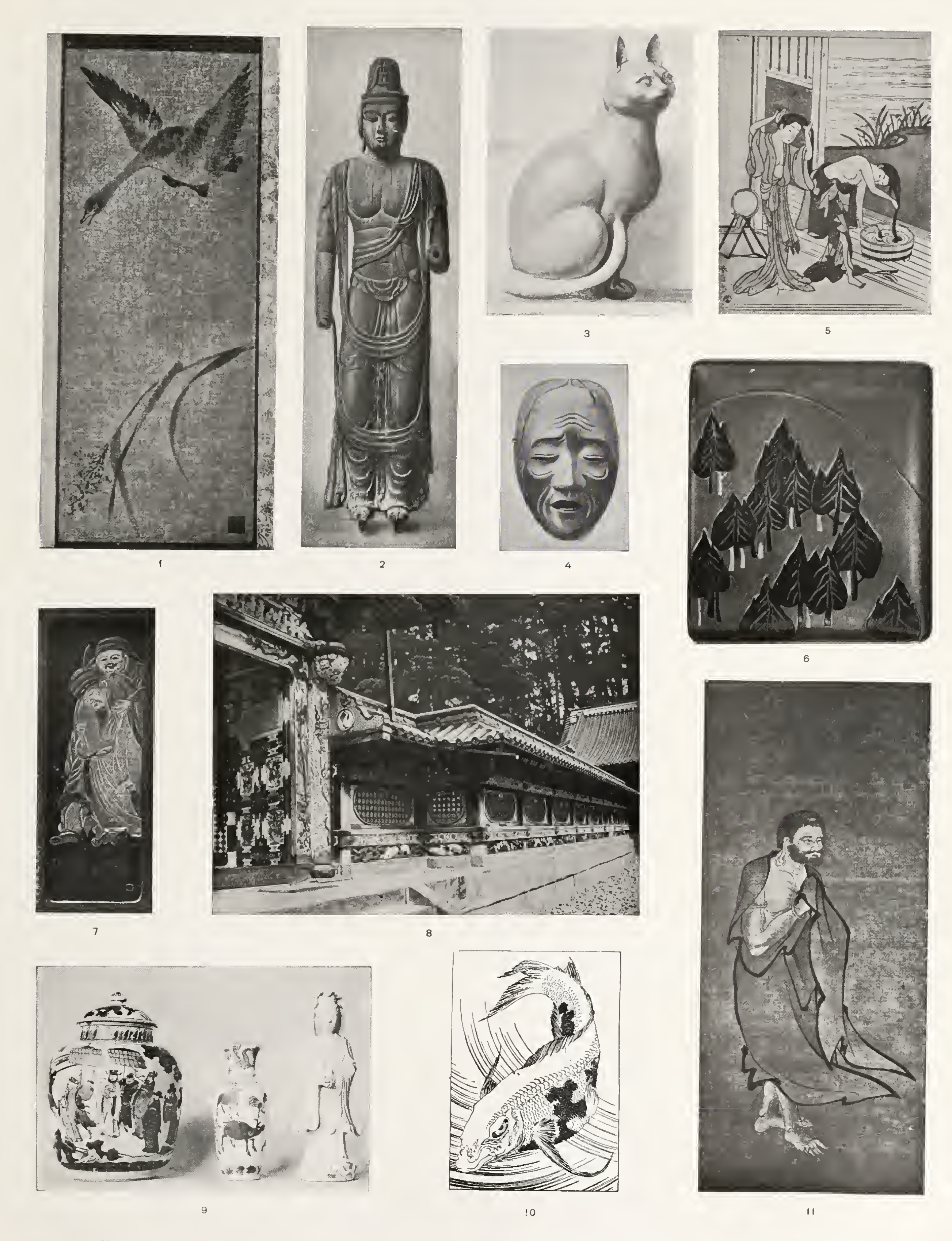


Collect. de M. L. Gonse.

FAGOTS A JOUR

Garde de sabre en fer, du XVe siècle.

ART CHINOIS ET JAPONAIS



1. Oie volant au-dessus des roseaux, par Moukhi, peinture chinoise du XIIe siècle. — 2. Bouddha, en bois, sculpture japonaise du VIIIe siècle (Musée du Louvre). — 3. Chat blanc, en porcelaine de Hirato. — 4. Masque de vieille femme, par Démé Genkiou (1672). — 5. Japonaises à leur toilette, gravure en couleurs de Koriousaï (XVIIIe siècle). — 6. Encrier en laque d'or, par Kôrin (XVIIe siècle). — 7. Panneau incrusté, par Ritsouô (XVIIe siècle). — 8. Entrée du grand temple de Nikkô (XVIIe siècle). — 9. Porcelaines chinoises. — 10. Croquis, par Hokousaï. — 11. Sakia-Mouni descendant de la montagne, par Liang-Tchi, peinture chinoise du XIIe siècle.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Les chiffres précédés d'un astérisque renvoient à une gravure; les chiffres italiques, aux planches hors texte encartées vis-à-vis de la page.

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

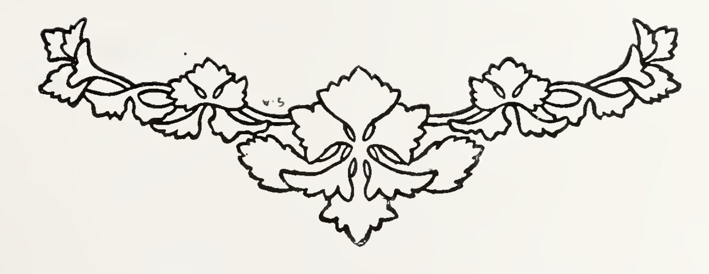


TABLE DES MATIÈRES



Paris. — Imprimerie LAROUSSE, 17, rue Montparnasse.

6






3 1197 00289 9836
DATE DUE
APR 2 1 1980
DEMCO 38-297

